

الألف  
كتاب  
الشأن



الهيئة المصرية  
 العامة للكتاب

دافيد أ. كوك

# تاريخ السينما الروائية

ترجمة: أحمد يوسف

الجزء الأول

0184512



Galilee Alexandria





# الألف كتاب الثاني

## نافذة على الثقافة العلمية

الأستاذ العام

الدكتور / هادي هادي

رئيس مجلس الإدارة

مجلس التحرير

أحمد صليحة

مدير التحرير

عزت عبد العزيز

مكتب التحرير

عليه أبو هادي

المكتب العام

مكتبة هادي

# تاريخ السينا الروائية

الجزء الأول

تأليف

دافيد أ. كوك

ترجمة

د. أحمد يوسف



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٩

صياغة الكتاب ضمن سلسلة

الكتاب السينمائي

رأى

هاشم النحاس

هذا هو الترجمة العربية الكاملة للجزء الأول من كتاب

A HISTORY OF NARRATIVE FILM

by

David A. Cook

# الفهرس

## محتويات الجزء الاول

الموضوع	الصفحة
تصدير	٩
ملاحظة حول المنهج	١٢
الفصل الاول : الأصول	١٥
المبادئ البصرية	١٥
التصوير الفوتوجرافي المتصلل	١٦
الصورة المتحركة	٢١
آلات العرض في أوروبا وأمريكا	٢٥
تطور السرد الروائي وإسهلت جورج ميليس	٢٠
إدوين إس - بورتر : تطوير مفهوم التوليف السينمائي	٢٦
الفصل الثاني : السينما تغزو العالم ( ١٩٠٧ - ١٩١٣ )	٢٩

### (١) أمريكا

٢٩	بدايت تأسيس صناعة السينما
٣٢	شركة تسجيل حقوق الايام
٣٥	مجر الفيلم الروائي الطويل
٣٨	يزوع نظام النجوم
٣٠	الاتجاه الى هوليوود
٦١	إعادة تنظيم الصناعة وإرايد نور مديري الاستوديوهات
٦٤	النزاع حول نظام البيع بالجبلة وإتلاك دور العرض
٦٥	صعود هوليوود الى السيطرة العالمية

١٧	( ب ) صناعة السينما في أوروبا
١٧	إمبراطورية إخوان بكتيه
٧٠	« لوى فوياد » ونهضة شركة « جرهون »
٧٣	جمعية فيلم الفن
٧٧	الأنلام الإيطالية الفخمة والمبهرة
٨١	<b>الفصل الثالث : د. و. جريفيث والتمثال كشكل السرد السينمائي</b>
٨٢	سنوات التكوين
٨٤	البداية في شركة بيوجراف
٨٥	سنوات الإبداع ( ١٩٠٨ - ١٩٠٩ ) والسرد بالملحة بين اللقطات
٩١	سنوات الإبداع ( ١٩٠٩ - ١٩١١ ) والسرد داخل الكادر
٩٦	نزوح جريفيث إلى زيادة طول الفيلم
٩٩	« جوديث من بيتوليا » وانتقال جريفيث إلى شركة «ميوتوال»
١٠١	« مولد آية »
١٠١	الإنتاج
١٠٧	البناء الدرامي والسينمائي
١٢١	التأثير
١٢٤	« التمسب »
١٢٤	الإنتاج
١٢٦	البناء الدرامي البصري
١٢٨	التأثير والتفاصيل
١٣٠	جريفيث بعد « التمسب »
١٣٥	الأسول
١٣٩	أهمية جريفيث
١٤١	<b>الفصل الرابع : السينما الألمانية في حقبة مايلر ( ١٩١٦ - ١٩٢٩ )</b>
١٤١	فترة ما قبل الحرب
١٤٢	سنوات الحرب
١٤٤	التأثيرات الاستثنائية
١٤٦	تأسيس « أونا »
١٥٠	« مقصورة الدكتور كليجارى »
١٥٣	لودهولر التعبيرية
١٥٦	غريتر لاتج



- ف. و. موريلو وإفلام مصرح الجيب ١٥٨  
 افريقية « بارومليت » والهجرة الى هوليوود ١٦٧  
 ج. د. بايست وواقعية « الشارع » ١٦٩  
 طريق السينما الألمانية نحو النهاية ١٧٢

### الفصل الخامس : السينما السوفيتية الصلابة ونظرية المونتاج

- ( ١٩١٧ — ١٩٢١ ) ١٧٧  
 سينما ما قبل الثورة ١٧٧  
 ظهور السينما السوفيتية ١٧٨  
 دزيجا فيروف « السينما — العين » ١٨١  
 ليف كوليشوف وورشنة كوليشوف ١٨٤  
 سيرجي إيزنشتين ١٩٢  
 سنوات البحث عن الشكل والأسلوب ١٩٣  
 من المرح الى السينما ١٩٧  
 إنتاج فيلم « المدرعة بوتكين » ٢٠٠  
 البناء السينمائي في فيلم « المدرعة بوتكين » ٢٠٢  
 نظرية إيزنشتين في المونتاج البصري ٢١٤  
 « أكتوبر » او « عشرة ايام حزت العالم » ( ١٩٢٩ ) :  
 يمثل لاختبار وتطبيق المونتاج الذهني ٢٢٣  
 إيزنشتين بعد فيلم « أكتوبر » ٢٢٧  
 سيفولود بوتوكين ٢٢٠  
 الكسندر دوفشكو ٢٢٧  
 المخرجون السوفييت الآخرون ٢٤٠  
 الواقعية الاشتراكية وتدهور السينما السوفيتية ٢٤٢  
 الفصل السادس : هوليوود في العشرينيات ٢٤٦

### توماس اينس وباك سينيت ونظام الاستوديو في الإنتاج

- السينمائي ٢٤٨  
 شارلي شابلن ٢٥٢  
 بنستر كيتون ٢٦٠  
 هارولد لويد وآخرون ٢٧٠  
 غشاح هوليوود وانشاء اتحاد المنتجين والموزعين في أمريكا  
 ( قوانين الرقابة ) ٢٧٥

٢٧٦	سببته م. دى ميل
٢٨١	اللمسة الأوربية : لوييتش وآخرون
٢٨٥	الطابع الأمريكى
٢٩١	إريك مون ستروهنيم

### الفصل السابع : حلول عصر الصوت ( ١٩٢٦ - ١٩٣٢ )

٢٠٧	الصوت على القرص
٢١٠	الصوت على الشريط
٢١٤	الديتلفون
٢١٩	العلام الموفيتون فى شركة فوكس
٢٢١	عملية التحول الكابل الى الصوت
٢٢٦	حلول عصر اللون
٢٢٨	مشكلات التسجيل فى بداية عصر الصوت
٢٤٦	الجدل النظرى حول الصوت
٢٥١	تحقيق التكيف مع تقنيات الصوت

### الفصل الثامن : السينما الناطقة ونظام الاستوديو فى أمريكا

٢٥٧	انطلاقة غنائية جديدة وأخرى جديدة
٢٦٥	سياسات الشركات وميثاق الإنتاج « الرقابة »
٢٧٢	هيكل نظام الاستوديو
٢٧٥	شركة م. ج. م
٢٧٧	شركة بارامونت
٢٨١	شركة إخوان وارنر
٢٨٢	شركة « القرن العشرون — فوكس »
٢٨٥	شركة آر. كيه. لو
٢٨٨	الاستوديوهات الصغيرة
٢٩٤	« خط المقر »
٢٩٧	شخصيات بارزة فى عصر الاستوديو
٢٩٨	جوزيف مون ستيرنبرج
٤٠٥	جون فورد
٤١٦	هوارد هوكس
٤٢٢	الفريد هيتشكوك
٤٤٦	جورج كيوكور ، ويليام وايلر ، فرانك كابرا

إننا نقضى وقتا طويلا من حياتنا الراحية محاطين بالصور الفوتوجرافية المتحركة ، التي أصبحت تحتل موقعا معوريا في تجاربنا ، حتى انه من غير المعتاد أن يمضي علينا يوم واحد دون التعرض لهذه الصور المتحركة لفترة طويلة من الزمن ، سواء عن طريق السينما أو التلفزيون . وباختصار ، فإن الصور الفوتوجرافية المتحركة قد أصبحت جزءا من البيئة في المجتمع الصناعي المعاصر . لذلك فإنها تترك أثرها الكبير على تشكيل حياتنا على المستويين النفسي والمادي معا . ومع ذلك ، فإن القليلين منا هم الذين تعلموا كيف يفهمون الطريقة التي تمارس بها هذه الصور تأثيرها . وفي الحقيقة إن أغلبنا لديه أفكار غامضة حول الطريقة التي تتشكل بها الصور المتحركة ، والتي تحيط بنا من كل جانب ، وبشكل لا ينقطع من خلال الوسائل السمعية البصرية . ويتشبه هذه الحالة مع اللغة المكتوبة والمنطوقة ، فإنه يمكننا أن نعبر أنفسنا آمين ، فنحن نستطيع أن نستوعب أشكال اللغة دون أن نفهمها حقا فهما كاملا وشاملا . لذلك ، فإن من المربح أن نجد أنفسنا نجبا في ثقافة لا يتجاوز مستوى التعلم اللغوي فيها ما استطاع بلوغه طفل في الثالثة من عمره . وهكذا ، فإن أغلب الناس الذين يعيشون في مثل هذه الثقافة يصبحون مثل الأطفال الصغار معرضين بسهولة للتأثر بمن يستطيع امتلاك اللغة والتلاعب بها ، بل أنهم يصبحون معرضين لتحكم أية أقلية وسيطرها عليهم ، إذا كانت هذه الأقلية هي التي تمتلك وحدها فهم اللغة ، وبالتالي فإنها سوف تمتلك سلطة المصرفة دونهم ، بنفس الطريقة التي يمارس بها الرجال المتعلمون الناضجون سلطتهم على الأطفال . وبالطبع ، فإن هذا أصبح مرفوضا بالنسبة للغة المطبوعة والمكتوبة في السالم الصناعي المعاصر ، وقد أعطت ثقافتنا وحضارتنا لتعليم الأطفال في المؤسسات الرسمية تفاصيل اللغة الانسانية المنطوقة ، حتى يمكن لهم التفاعل والإسهام داخل المجتمع من المصرفة التي تشكلها اللغة المنطوقة . ومع ذلك ، فإن لغة جديدة قد ظهرت الى الوجود في نهاية القرن العشرين ، وهي اللغة السمعية البصرية التي أعطت

شكلها الأول من السينما ، ثم أصبحت لغة سائدة مع التليفزيون المعاصر . لكن هذه اللغة الجديدة تفرض رسائلها علينا عن خلال عمليات صناعية صلبة وباعطة التكالييف لا يدرك أسرارها إلا صفوة المتخصصين . وعلى الرغم من ذلك كله ، فإن هناك قلقا جماهيريا واضحا من إمكانية استخدام تأثير هذه اللغة الجديدة بشكل غير صحي . ولقد كان هذا القلق موجودا منذ مولد هذه اللغة ، ولكن ذلك كله لم يمنع أن يصبح إدراكنا لهذه اللغة بعيدا تماما عن كونها لغة ، وإنما كوسيط للتعبية الجماهيرية - وعلى هذه الهيئة المتحركة ، استطاعت هذه اللغة شيئا فشيئا أن تقوم باحتلالنا ، كما لو أنها لغة أجنبية عامية تنكز القمرة المخارقة على أن تفزونا . ولتخيل تلك المستقبلات ذات صباح في الربيع الأخير من القرن العشرين لتكتشف أننا قد فهمنا اللغة على نحو خاطئ . إذ تصورناها طريقة تعلم بنا ، وبذلك أصبحنا أميين تماما بإمكانها اللغوية ، ولم ندرك أنها لم تصبح قط لغة نحيط بها بشكل مادي ، ولكنها تقوم أيضا بفرز عقولنا . ماذا يمكننا أن نفعل في تلك الحالة ؟ يمكننا أن نختار أن نتصالح مع أخطائنا ولنعطي حالة من اللامبالاة مثلما تفعل المجتمعات الإغية ، والتي قد تصبح شيئا تتهرج عليه في معرض الضحاة . لكن هذه المجتمعات ستسوف تفشل بالتأكيد خطرا في المجتمع الصناعي المتطور ، لكن يمكننا أيضا أن نحاول إضافة تعليم أنلسنا وتعرفها بهذه اللغة بكل تفاصيلها ، ويمكننا أن نحاول معرفة تاريخها وتقنياتها وجمالياتها بكل الوسائل المتاحة ، كما يمكننا أيضا أن نمتدح رحلة بطور قواعدنا منذ مولدنا وحتى المراحل المتأخرة لتطورها ، لكي نتنبأ بالأشكال التي يمكن أن تتخذها في المستقبل ، كما نستطيع في النهاية أن نستوعب المنطق الداخلي لها . ونصبح في تحليلها تحليلا نقديا لكي نستطيع أن نقرأها بطرائق ودلالات جديدة .

إن السيناريو يتطابق تماما - كما اعتقد - مع مواقفنا الحال في المجتمع المعاصر ، لغة الصورة الكوتجرائية المتحركة قد أصبحت سائدة في حياتنا اليومية ، حتى أننا لا نلاحظ وجودها ، ومع ذلك فإنها تحيط بنا من كل جانب وتحمل لنا رسائلها ، وتحدد لنا مواقفنا ، وتعتمد بلا توقف تشكيل علاقتنا مع الواقع الذي تعيش فيه . ويمكننا في هذا الموقف أن نختار البيئة في جهل كامل لحقيقة هذه اللغة ، لكي

نفع تحت سيطرة من يقومون باستخدامها والتلاعب بها ، أو يمكننا من  
 جانب آخر أن تعلم أننا كيف نقرأها ، لكن نقوم بتقييم المقاتل المقلد  
 والمتهاكمة التي تقدمها لنا ، لكن نستطيع التفرقة بين ما هو صديق  
 وما هو زائف في تلك الرسائل . واني اذ كتبت حياتي طالباً ومعلماً  
 للأشكال اللغوية المختلفة . سواء المنطوقة أم السمعية البصرية ، أعتقد  
 أن أكثر الناس ذكاءً وإنسانية في حضارتنا هم الذين سوف يفهمون  
 الموقف الأخير . ولهذا كتبت هذا الكتاب .



## ملاحظة حول المنهج

---

لأسباب سوف تبدو أكثر وضوحا خلال هذا الكتاب ، فانهى اعتقد أن تاريخ السينما كما يعرفها اليوم وكما أصبحت جزءا من خبرات حياتنا ، هو تاريخ السينما الروائية . وأن العديد من الأفلام الطويلة التي تم صنعها على أيدي الفنانين كانت تحاول أن تحطم قيود هذا الشكل الروائي في كل مرحلة من مراحل التاريخ . وأن هناك من الأدلة ما يكفي للاعتراف بأن السينما منذ الخمسينيات تتطور بالفعل في اتجاه لا روائي ، لكن تظل الحقيقة هي أن اللغة المتداولة في السينما العالمية، منذ العقد الأخير من القرن التاسع عشر وحتى اللحظة الحاضرة ، كانت لغة روائية سواء في طموحاتها أم في قواعدها بنائها - لهذا ، لم يحاول الكتاب أن يمتد إلى السينما التسجيلية وسميتها التحريك والسينما التجريبية الطليعية ، إلا إذا كانت هذه الأنواع من السينما قد أثرت على الشكل الروائي تأثيرا واضحا وقويا . ولا يعني هذا بآية حال أن هذه الأنواع من السينما ليست ذات أهمية ، وإنما يعني أن كل نسوع منها له من الأهمية والتعبير ما يكفي لأن يكتب له تاريخ منفصل . وبالفعل سوف يجد القارئ في متناول يده العديد من الكتب التي تناولت تاريخ الأنواع الأخرى من السينما .





## الإصمبون

### الميلاني البصرية

كانت البداية في تاريخ السينما هي النهاية لتاريخ صورة آخر . وكان هذا الشيء هو المراحل العديدة التي تعاقبت وشهدت تطوراً تقنياً كبيراً خلال القرن التاسع عشر ، فأصبحت الأدوات البسيطة التي تمهيد على الاكتشافات العلمية في مجال العلوم البصرية تتحول من مجرد استخداماتها لأغراض التسلية ، لتتطور وتصبح آلات معقدة يمكننا بواسطتها أن نعيد - على نحو مقنع - تصوير الواقع الحي . وعرض هذه الصورة لفرأها وكأنها تتحرك أمامنا . ولقد كانت الألعاب البصرية البسيطة ، والآلات التقنية المعقدة على السواء ، تعتمدان على قاعدة علمية واحدة تتعلق بالادراك الإنساني وإمكاناته وجليده - بحيث يرى أحياناً أشياء ليست موجودة في الواقع الحي . لقد كان ذلك نوعاً من « الإيهام البصري » الذي يعتمد على ظاهرة « استمرار الرؤية » ، بالإضافة إلى ظاهرة أخرى تسمى « ظاهرة فاي » أو « الظاهرة المستحيلة » .

أما ظاهرة « بقاء الرؤية واستمرارها » ، فهي أمر يتعلق بالادراك الإنساني وقدرة الحواس البشرية وعجزها أيضاً في بعض الأحيان ، وهي الظاهرة التي عرلها على نحو ما المصريون القدماء ، لكن كان أول من قدم وصفاً علمياً لها هو بيتر هانك دوجيه عام ١٨٢٤ ، . فعندما نرى العين صورة ما لم تختفي هذه الصورة ، فإن المخ يظل يحتفظ بالصورة - وكأنه العين ما تزال تراها - مدة تتراوح بين ثلث إلى ١/٢ من الثانية ، فظاهرة الشيء تبقى مرئية حتى بعد اختفاء هذا الشيء نفسه من مجال الرؤية .

وكانت الظاهرة الأخرى هي « ظاهرة فاي » التي ظلت غامضة على الرغم من تطبيقها عمليا في العديد من الآلات والأدوات البصرية . حتى اكتشافها عالم النفس الجسطلاتي ماكس فيرتهايمر عام ١٩١٢ . فمعنا تدور المروحة الكهربائية لا نرى الريشات التي تتكون منها ، لكننا ندركها على أنها شكل دائري متصل ، نسميها مثلما نرى طيف الألوان السبعة المرسومة فوق دائرة وكانها لون أبيض متجانس ، عندما تدور تلك الدائرة بسرعة فوق عجلة متحركة .

إن هاتين الظاهرتين هما السبب في أننا نرى الصور الفوتوغرافية الثابتة الموجودة على شريط الفيلم وكأنها صورة واحدة تدفق فيها الحركة المستمرة بلا انقطاع . عندما يدور هذا الشريط في آلة العرض ، وهذا هو جوهر الاهتمام بالحركة المتصلة في الصور الثابتة ، وهو الاهتمام الذي يتأسس عليه وجود فن السينما . فمعنا يمر الشريط في آلة العرض يتم عرض صورة ثابتة لفترة شديدة القصر . ثم تختفي الصورة للحظة قصيرة من الظلام ، تكون فيها الصورة التالية له وصلت أمام العدسة لتعرض بدورها للحظة قصيرة أخرى . لكننا لانلاحظ أي وجود أي ظلام بين الصورتين ، بل على العكس نرى الصورة الأولى وكأن الأشياء تتحرك بداخلها ، وتلك هي ظاهرة استمرار الرؤية ، التي تمتنع بها العين البشرية ، والتي بدونها صوف يبدو لنسنا شريط الفيلم المعرض على حقيقته وكأنه سلسلة مستمرة من الصور الثابتة تقع بينها فترات مظلمة قصيرة ، ( ولقد كان هذا يحدث على نحو ما في الفترة الأولى من حياة فن السينما قبل أن كان تقنيات التصوير والعرض . لذلك كان الصيهر الشائع على السنة العاملة هو تسمية الأعلام باسم « الوميض المتعدد » ) . من ناحية أخرى ، فإن « ظاهرة فاي » أو « الظاهرة المستحيلة » - المعروفة أيضا باسم ظاهرة سرعة الدوران - هي المسئولة عن خلق حركة متصلة بين كل صورة على الشريط السينمائي والصورة التالية ، عند عرض هذه الصور بسرعة تتراوح بين ١٢ و ٢٤ صورة ( كادرا ) كل ثانية ، على الرغم من أن تلك الحركة المتصلة هي حركة ظاهرية وغير حقيقية ومستحيلة الوجود، لكنها على أية حال الطريقة التي يدرك بها العقل البشري وجود الحركة .

لذلك يتكون شريط أي فيلم من سلسلة من الصور الثابتة أو الكادرات التي تقوم بتصويرها آلة الكاميرا السينمائية ، وهذا هو شريط الفيلم منذ اختراع أول كاميرا سينمائية عام ١٨٩٢ في معامل ادريسون . وحتى أكثر الكاميرات تعقيدا كما نراها اليوم . فالكاميرا

السيمائية تقوم بتصوير صور فوتوجرافية متصلة ينطبع كل منها على كادر منفصل ، وعند عرض هذه الصور ، واحدة بعد الأخرى بنفس السرعة التي تم تصويرها بها ، يتولد الإيهام بحركة متصلة هي جوهر من السينما ( وليريد من الفقة ، فإن كل صورة يتم عرضها أمام عدسة آلة العرض لمدة أطول مما استغرقتها خلال مرور الفيلم في الكاميرا عند التصوير . لكن عند الصور أو الكادرات التي تستغرق ثانية واحدة يبقى ثابتا ، سواء في مرحلة التصوير أم في مرحلة العرض ) .

إن تلك هي الطريقة التي يستحق بها « الإيهام » بالحركة . ففي معظم الكاميرات السينمائية المعاصرة يمر الشريط بدواخلها بسرعة ٢٤ كادرا كل ثانية ، وهو ما يعنى أن كل كادر ( أو صورة ) تقف أمام العدسة لتحصل على كمية الضوء اللازم لتسجيل ملامح الصورة في زمن  $\frac{1}{24}$  من الثانية ( وفي  $\frac{1}{24}$  من الثانية ، يتم إغلاق العدسة ليسر الشريط في الكاميرا حتى يصل الكادر التالي إلى موقعه أمام العدسة ) - وإذا كان الإيهام بالحركة المتصلة في المخ البشرى يمكن تحقيقه بعرض ١٢ كادرا كل ثانية أمام العين ، فإن آلة الكاميرا في السينما الصاعدة قد تم تصميمها لتصوير ١٦ كادرا كل ثانية ، رادت إلى ٢٤ كادرا في كاميرات السينما السالطة . وإذا أصبحت لك الفرصة لكي تفحص شريطا من السليولويد لأحد الأفلام ، فسوف ترى هذه الكادرات أو الصور الفوتوجرافية المتصلة والمتتالية الواحدة بعد الأخرى ، يتصل بين كل منها مساحة صيقة مظلمة ، ولكننا لا نرى أو نلاحظ وجود تلك المساحات المظلمة خلال عرض الشريط ، لأن هناك بابا أمام العدسة يكون مغلوقا عند مرور هذه المساحات ( لذلك يسمى هذا الباب باسم الفالق ) بينما يتم فتح هذا الباب عند وصول الصورة التالية في مكانها بين مصباح الضوء وعدسة آلة العرض . وهكذا فإننا لا نرى الصور المعروضة على الشاشة وكأنها تضيء ثم تطفىء ، بل أننا نراها صورة واحدة متصلة تدب فيها الحركة . وفي الحقيقة إن نصف الوقت الذي تقضيه في رؤية أى فيلم هو وقت من الظلام الدامس يكون فيه باب الفالق في آلة العرض مغلقا ، وبالتالي لا تكون هناك أية صورة على الشاشة . وهكذا ، فإن الحركة المستمرة التي نراها على الشاشة - والتي هي جوهر السينما - لا وجود لها إلا في عقولنا فقط ، وهو ما جعل السينما أول وسيلة الاتصال تعتمد على علم النفس الإدراكي ، ولقد كانت وسيلة الاتصال الثانية في هذا المجال هي التليفزيون .

( قد يجادل البعض في أن الفوتوجرافيا أو التليفزيون يشاران السينما في هذا النوع من الإيهام ، الذي يتعلق بقدرات وحدود إدراك المخ البشرى ، لكن هذا ليس حقيقيا ، فعندما نتطلع إلى صورة

موتوجرافية • يرى فيها مساحات متنوعة ومتباينة من الضوء والظلام ، لكننا نحاول أن نتعرف فيها على ما تشبه هذه المساحات في الواقع • كما أننا في حالة التليفون نسمع موجات صوتية حقيقية تتحول عبر الأسلاك إلى نبضات كهربية ، تنتقل من الجهاز المرسل إلى الجهاز المستقبل ، لكن الأمر يختلف تماما عندما نشاهد فيلما ، فليس هناك أي شيء يتحرك على الشاشة ، والحركة التي نراها غير موجودة على الإطلاق إلا داخل المخ البشري من خلال عمليات الإدراكية • وإذا كانت هناك أية حركة حقيقية في تقنيات السينما ، فهي فقط حركة مرور شريط السليولويد مرة داخل الكاميرا • ومرة أخرى داخل آلة العرض ) •

وقبل سنوات طويلة من اختراع تقنيات الفوتوجرافيا ذاتها ، كان البعض يستخدمون • ظاهرة استمرار الرؤية • و • ظاهرة الفأى • من أجل صنع ألعاب التسلية الضوئية مثل لعبة الأطفال التي تسمى **تولوماتروب** ( ومعناها بالانجليزية الحديقة السحرية الدوارة ) ، والتي شاع استخدامها في أوائل القرن التاسع عشر ، وكانت تتكون من قرص دائري ورقي مشدود من الجانبين بالخيوط حتى يمكن إدارته بالأصابع • وكانت ترسم على أحد جانبيه صورة تختلف عن الصورة المرسومة على الجانب الآخر ، وعندما يدور القرص بسرعة تبدو الصورتان كأنهما صورة واحدة ( مثل صورتى فارس وحمار ، أو يهله وقصص ، فعند دوران القرص يتحقق الإيهام بأننا نرى صورة للفارس يركب حصانا أو نرى بهيمة معبوسا في قصص ) • وقد صممت في الفترة بين ١٨٣٢ و ١٨٥٠ المئات من هذه الألعاب البصرية التي تستخدم طريقة الرسم على قرص دوار ، وهي ما يشبه على نحو ما نوعا يدائيا من الرسوم المتحركة ، والتي تطورت إلى لعبة أكثر تعقيدا • إذا كان يتم رسم العديد من الصور على حافة قرص أو أسطوانة ، بحيث تبدو هذه الصور وكأنها تسجل حركة مصلة ، ليظهر المتفرج من فتحة طويلة ليري صورة واحدة منها ( وتلك هي التي تقوم بوظيفة الفائق ) ، وعندما يدور القرص أو الأسطوانة دورانا سريعيا يحقق لدى المتفرج الإيهام بأنها صورة واحدة دبت فيها الحركة • ومن بين هذه الألعاب البصرية **الفيثا كيمستو سكوب** ( ومعناها الرؤية الخادعة ) الذي اخترعه جوزيف بلاتو عام ١٨٣٢ • **والزايب تروب** ( ومعناها الدوران الحي ) الذي اخترعه **جوج أوثيه** عام ١٨٣٤ ، وكان من أكثر الألعاب شعبية التي ازدادت انتشارا عاما بعد عام • وعندما تم اختراع الفوتوجرافيا عام ١٨٣٩ على يد **لوي جاك مانديه داجير** ( ١٧٨٩ - ١٨٥١ ) ، وأصبحت أكثر دقة خلال العقد التالي ، كان من السهل أن يجبر أصحاب الألعاب البصرية طريقة الرسوم اليدوية ، وينقلوا إلى الصور الفوتوجرافية كما

فعل بلاثو عام ١٨٤٩ ، لكن ذلك كان يتطلب جهدا كبيرا لاختيار صور فوتوجرافية تم التقاطها بطريقة عشوائية ، حتى يمكن أن يوحى هذه الصور المنتقاء بنوع من الحركة ، فلم يكن ممكنا آنذاك التقاط صور عديدة لحركة أى شيء فى الطبيعة ، بل لم يكن ممكنا تصوير أى شيء متحرك على الإطلاق ، فقد كان من الضروري تعرض الفيلم الحساس للنسبة المراد تصويره لمدة تصل الى خمس عشرة دقيقة أو ربع ساعة كاملة ، أى أنه موضوع التصوير لابد أن يظل خلال هذه المدة الطويلة ساكنا بلا حراك أمام الكاميرا ، حتى يتم طبع صورته على الفيلم الحساس - لكن التصوير الفوتوجرافى بدوره شهد تطورا هائلا فى تقنياته ، حتى أن زمن التعريض الفوتوجرافى ( قد تم اختصاره الى جزء واحد من ألف جزء من الثانية ) وبذلك فقط يمكن تصوير الأشياء المتحركة ( ) وهو ما تحقق عندهما تم استبدال الفيلم الخام القديم - الذى يستخدم ألواح صلبة من الكولوديون الرطبة - لينتم استخدام ألواح الجيلاتين الجافة ، كما يمكن من ناحية أخرى اختراع أداة تقوم بالتقاط عدة صور فوتوجرافية متسلسلة ومتسلسلة ، وهو ما حدث على يد المصور الأيجلو - أمريكى الأنوارد مايربريدج ( ١٨٣٠ - ١٩٠٤ ) .

### التصوير الفوتوجرافى المتسلسل

فى عام ١٨٧٢ تراهن ميلاند ستانفورد - المحافظ السابق لولاية كاليفورنيا ، الذى أصبح رجل أعمال ناجحاً - مع بعض أصدقائه حول الطريقة التى يجرى بها الحصان فى السباق . وأذا ما كان بالفعل يرفع قوائمه الأربع فى الهواء بعيداً عن الأرض فى لحظات معينة ( وكانت تقاليد الفن التشكيلى خلال القرن التاسع عشر تقضى بضرورة أن تكون إحدى قوائم الحصان ملاصقة للأرض فى كل الأحوال ) ولكن يستوضح ستانفورد حقيقة هذا الموضوع قام باستئجار مايربريدج فى عام ١٨٧٢ ، الذى أجرى عدة تجارب فاشلة أسفرت عن وضع سنوات ، لكنه نجح أخيراً فى عام ١٨٧٧ فى إنجاز مهمته ، عندما وضع سلسلة من اثنتى عشرة آلة تصوير تتصل آلياً بالكهرباء ( وقد زاد العدد فى محاولات تالية الى أربع وعشرين آلة تصوير ) جنباً الى جنب بحيث تمتد الواحدة بعد الأخرى بجوار حلبة السباق ، وقد امتدت أسلاك رقيقة فى مجرى السباق يقطعها الحصان أثناء جريه . فتنطلق آلات التصوير الواحدة بعد الأخرى فى التقاط أوضاعه المختلفة خلال مراحل الجرى . وقد قام مايربريدج بعرض النتائج عام ١٨٧٩ من خلال آلة تسمى (تزوبرا) كسيكوب ، التى كانت نوعاً خاصاً من الفالوس السحري ، ظلت مستخدمة منذ وقت طويل

لمرض الصور الملوثة المرسومة باليد ، لكنها هذه المرة كانت تستخدم الصور الفوتوجرافية المتسلسلة والمتلاحقة ، التي كانت توضع متجاورة على حافة قرص زجاجي دائري .

وقد كرس هايريدج بقية حياته لتطوير تلك الطريقة للمرض المتسلسل لصور الفوتوجرافية ، لكنه مع ذلك لم يكن الرجل الذي اخترع السينما ، كما نزع بعض الدراسات التي كتبت عن حياته . وإنما كان انجازا حقيقيا هو تسجيل الحركة الحية على صور فوتوجرافية متلاحقة للمرة الأولى في التاريخ . ولكننا يجب ألا ننسى أنه قد صنع ذلك باستخدام عدة آلات تصوير في وقت واحد . ولقد كان على السينما أن تنتظر مولدها الحقيقي عندما تقوم بهذا العمل كاميرا واحدة .

وكان عالم الفسيولوجيا الفرنسي أتيين - جول ماريه ( ١٨٣٠ - ١٩٠٤ ) هو الذي نجح في التلاط صور فوتوجرافية متسلسلة لحركة متصلة بواسطة كاميرا واحدة يمكن حملها بسهولة . وكانت هواية ماريه وعنه في دراسة حركة الحيوان ، مما الفهم دفعا لاختراع « البنتاغون الكرونوفوتوجرافية » عام ١٨٨٢ ، لكن يستطيع النقاط الصور المتسلسلة لطيران الطيور أثناء تحليقها . وكانت تلك الكاميرا لنفسه ببندقية يمكنها النقاط اثنتى عشرة صورة فوتوجرافية متلاحقة كل ثانية ، بحيث يتم طبع هذه الصور على لوح زجاجي مستدير يدور حول محوره . وقد نجح ماريه بعد عام في أن يستبدل بتلك الطريقة المقعدة لطباعة الصور ، بكرة من الفيلم الورقي الحساس الذي كان أول استخدام للشرائط الأفلام من التصوير الفوتوجرافي . ولكن ماريه - مثل معظم معاصريه - لم يكن مهتما بالتصوير الفوتوجرافي في حد ذاته ، لقد كان ما يهتم به هو أنه اخترع آلة تقوم بتسجيل الحركة ، وهي آلة شبيهة بجهاز هايريدج ، لكنها كانت أكثر مرونة ، كما أنه لم يكن يفتقر على الإطلاق أن يعرض نتائجها عرضا عاما . ( ومع ذلك فإنه عندما بدأت فكرة العرض للجمهور تصبح أكثر الطاحا ، حاول ماريه بالفعل عام ١٨٩٢ أن يصمم آلة عرض تستخدم بكرة من شريط السليولويد تدور بشكل دائري ولكنه لم ينجح ) .

جاءت الخطوة التالية عام ١٨٨٧ في نيو آرك بنيو جيرسي ، عندما قام النفس البروتستانتى هانيبال جودوين للمرة الأولى باستخدام شريط السليولويد كقاعدة يفرغ فوقها المستحلب الكيميائي الحساس للضوء ، وهي الفكرة التي قام المخترع الأمريكى جودج ايستمان ( ١٨٥٤ - ١٩٢٢ ) بتطويرها عندما قام عام ١٨٨٩ بالبدء في انتاج وتسويق شريط الفيلم

السايلولوى ، الذى أصبح منتشرًا فى بلاد العالم جميعها - ومع ذلك فلم يكن جودوين واىستمان مهتمين أصلا بابتكار السينما أو صناعة الصور المتحركة ، لكن الاسهام الحقيقى لهما كان ابتكار الشريط البلاستيكي ( الذى يصنع بين المرونة والمتانة معا ) ، وهو الابتكار الذى تسوأم مع اكتشافات مايريدج وماريه ، وهو ما أتاح لحامل اديسون فى وست أورانج بنيو جبرى اختراع الكاينيتوجراف الذى كان أول كاميرا سينمائية حقيقية .

### الصور المتحركة

كان توماس الفا اديسون مثل أسلافه غير مهتم بالتصوير الفوتوجرافى فى حد ذاته ، ولكن اهتمامه الحقيقى كان باختراع آلة تنبج حثه بصرية تصاحب اختراعه الأساسى الناجح : (الفوتوجراف - لذلك فقد قام بتوظيف مساعده شاب يدعى وليم كينسى لوى ديكسون ( ١٨٦٠ - ١٩٣٥ ) ؛ لكي يساعده فى تطوير كاميرا تقوم بتصوير الصور المتحركة . ولكن اديسون كان يفكر فى ابتكار آلة تسليية ، تعمل بوضع عجلات معدنية بها ، لكي يراها المتفرج فى نفس الوقت الذى يستمع فيه الى الفونوجراف . وكانت تلك هى آلة الكاينيتوجراف ، التى كانت على درجة كبيرة من الأهمية لتسبيح ، الأول هو أنها تؤكد على فكرة أن البدايات الأولى لصناعة الصور المتحركة لم تكن بعيدة بأية حال عن فكرة تسجيل الصوت ، لقد كان القصور منذ ولادة الأفلام الأولى هو أن تكون ناطقة ، لذلك يمكن اعتبار السنوات الثلاثى التى كانت السينما خلالها صامعة انقطاعا فى الزرع العطرى للسينما تجاه تحقيق التسجيل الكامل للواقع ، بل ان الأكثر أهمية هو أن الكاميرا السينمائية قد تم اختراعها أصلا لتكون آلة مساعدة لأداة تسجيل الصوت ، وليس كهدف فى حد ذاتها . لقد كان ابتكار الكاينيتوجراف استكمالا لمسيرة بدأت قبل ذلك بوقت طويل ، وهى المسيرة التى تؤكد أن السينما لم تولد كوسيط مستقل الا بعد أن تم ابتكار الآلات السينمائية لأغراض أخرى غير ابتكار وسيط حديدى . ان هذا يمس ان اختراع الآلات السينمائية قد سبق أى اهتمام جاد بالإمكانات التسجيلية أو الجمالية لهذه الآلات ، وأن هذا الأمر ظل ساريا خلال تاريخ السينما ، لأن السينما هى فى جوهرها آلات تقليدية ، حيث سبق الابتكار التكنولوجى تأثيره الجمالى ( يقول آخر ، فان فنان السينما يمكن أن يعبر عن نفسه من خلال الإمكانيات التقنية المتاحة ولا يمكن له أن يتجاوزها ) .

قام **ألن ديكسون** « باختراع » أول كاميرا سينمائية بعملية مزج ذكي لقواعد وتقنيات موجودة سلفا ، والتي تعلمها من دراساته لانجازات مايردج وماريه وآخرين . وبعد عدة محاولات منه لم تكفل بالنجاح لسحب صور فوتوغرافية ميكروسكوبية على أسطوانات تشبه الطوبوغراف ، بدأ ديكسون في تجريب استخدام شرائط السيلولويد في كاميرا تصل بالكهرباء شبيهة ببنية ماريه ، وتوصل أخيرا لاختراع الكيتوجراف في أواخر عام ١٨٩١ . وكانت هذه الكاميرا تحتوي على جرّين ، أصبحا فيما بعد الأساس الهندسي لصناعة الكاميرات وآلات العرض السينمائية : الجزء الأول هو أداة تقوم بولف الحركة ثم إعادةتها بطريقة تضمن الحركة المنتظمة لشرائط الفيلم ( كانت تقوم في البداية بمرعى ٤٠ صورة في الثانية تم أصبح عددها ١٦ في السينما الصامتة و ٢٤ في السينما الصائفة ) . أما الجزء الثاني فهو شريط الفيلم المثقوب الذي كان يحتوى على أدبقة ثقب على جانب كل صورة ، وهي الثقوب التي تدخل فيها التروس ذات السنون داخل الكاميرا أو آلة العرض ، وعندما تتحرك هذه التروس يتحرك الفيلم بنفس السرعة في الآلة . ( كانت هذه الثقوب في البداية على جانب واحد من الفيلم ثم تطورت فيما بعد لتصبح على الجانبين ) . انبجس ديكسون فكرة الجزء الأول من صناعة الساعات لكي يشيع لشرائط الفيلم الخام الذي يتحرك داخل الكاميرا أن يتوقف لأجزاء من الثانية يمر خلالها الضوء من العدسة ، لتنتج الصورة على الفيلم الحساس ، وهكذا يصبح لدينا العديد من اللقطات المتتابعة للفيلم الذي يتم تصويره ، وخلال عملية العرض تتوقف هذه الصور بشكل متتابع أيضا ، لكي يتم عرضها عندما يمر الضوء خلالها ويسقط على الشاشة . ( تزيد من الاتقان في عرض الأفلام ، تم لاحقا اختراع وسيلة يصبح فيها هذا الضوء متقطعا ومطابعا لوقوف كل صورة أمام العدسة ) . ويؤد هذه الأداة التي تقوم بإيقافه الحركة وإعادةها في كل من الكاميرا وآلة العرض ، فإن الصورة السينمائية كانت سوف تصبح مهزوزة . أما الجزء الثاني الخاص بالثقوب على شريط الفيلم ، والذي استوحاه ديكسون من الورقة المثقوبة للتليفراف الأتوماتيكي لاديسون ، فإنه يحقق انتظام سرعة دوران الشريط ونطابها في كل من الكاميرا وآلة العرض ، من خلال تروس ذات سنون تدور بنفس السرعة في كل منها .

لكن لاديسون مع ذلك لم يكن مهتما بمسألة العرض ، فقد كان يعتقد على نحو خاطئ أن مستقبل الصور المتحركة يكمن في آلات العرض الفردية ( حيث لا يشاهد الشريط الا متفرج واحد من خلال فتحة خاصة في آلة العرض ) . لذلك ، فقد تعاقد مع ديكسون لكي يقوم بصناعة هذه الآلة ،



بتطوير آلة صميرة مشابهة كان اديسون قد صممها لاستخدامه الخاص في مصله - كانت الصور المنحركة الأولى بطريقة الكينيتوجراف يتم عرضها اذن من خلال آلة تشبه « صندوق الدنيا » • يدور داخلها شريط يتراوح طوله بين ٤٠ و ٢٥ قدما ، بحيث يبدأ عرض الشريط مرة أخرى كلما انتهى ، وكانت تلك الآلة هي الكينيتوسكوب ، التي تحقق لاديسون هدفه الأساسي في مرامى تسجيل وعرض الصوت والصورة معا ، لكن الحقيقة ان التزامن الكامل ظل مستحيلا الا في القليل من الأفلام الكينيتوسكوب ( والتي يطلق عليها الكينيتوفون • يسمى مزيج الصورة مع الصوت ) - وعندما تحول الاهتمام فيما بعد لتطوير تقنيات العرض ، ليتم على شاشة لعدد كبير من الجمهور ، فان تزامن الصوت مع الصورة أصبح أكثر صعوبة ، لعدم وجود وسيلة آنذاك لتكبير الصوت لهذا العدد من الجمهور ( وهو ما لم يتحقق الا بتطوير تقنيات التسجيل والتكبير في مراحل مبكر في أوائل القرن العشرين ) • وحتى تقدم اديسون لتسجيل براءة اختراع آتية الجديدة عام ١٨٩١ ، تردد في أن يدفع ١٥٠ دولارا لكي يضمن حقوقه الدولية ، لأنه اكتشف أن الأوروبيين قد ساروا شوطا طويلا في اختراع آلات مشابهة • وبعد قيامه بتسجيل براءة الاختراع عام ١٨٩٣ ، بدأ اديسون في تسويق آلة الكينيتوسكوب من خلال شركات أعلى وسيطة بنس لايتجهاور ٢٠٠ دولار ، بينما كانت الشركات تسحبها بسعر ٣٥٠ دولارا وانخفض ثمنها الى النصف بعد أن فشلت الآلة ابهرها ) - اما شركة اديسون فقد دخلت مجال صناعة الافلام بتأسيس استوديو كينيتوجراف في وست أورانج نيو جيرسي •

وفي ١٤ أبريل سنة ١٨٩٤ ، قام الكندي أنمو هولاند بافتتاح أول صالة كينيتوسكوب مكان محل لبيع الأحذية في شارع برودواي بمدينة نيويورك • وكان العرض يتم من خلال جهاز يشبه صندوق الدنيا ، يعرض لخمس متفرجين في وقت واحد مقابل ٢٥ سنتا لكل منهم ، لوى المخرج شريطا لولبيا مصورا بطريقة الكينيتوجراف ، وهكذا كان هولاند هو أول من يكسب عيشه من خلال فن السينما • ولقد تبعه آخرون وانتشرت صالات الكينيتوسكوب عبر الولايات المتحدة ، وكانت جميعها تقدم أفلاما قصيرة طولها خمسون قدما ، تم انتاجها في شركة اديسون ، التي كان يبيع الفيلم الواحد بمتعة أو خمسة عشر من الدولارات • أما الاستوديو نفسه فقد بنى ديكسون عام ١٨٩٣ بما يربو قليلا عن ٦٠٠ دولار ، الذي كان ميلغا باهظا آنذاك ، وقد أطلق ديكسون على هذا الاستوديو « هاويا السوداء » ( وهو الاسم الشائع آنذاك لعمرة نقل المساجين ) • وذلك لأنه كان منطى بشرائط وريالية ملحونة بالكاف •

لم يكن استوديو ديكسون الا غرته صغيرة ، ثم اراح ايمانها بين ٢٥ و ٣٠ قلما ، وكان أحد أجزاء مقلها يحتوى على فتحة ليسهل منها ضوء الشمس ( الذى كان آنذاك هو مصدر الاضاءة الوحيد ) ، كما كانت الغرفة مجهزة لكي تدور حول نفسها حتى تتبع حركة الشمس خلال النهار ، ومن بداية بناء هذا الاستوديو عام ١٨٩٣ وحتى أبريل ١٩٨٥ ، كان ديكسون هو المنتج والمخرج والمصور لثلاث من التراطات القصيرة ، التى تقوم شركة اديسون بتوزيعها على صالات الكينييتوسكوب . ( فى الحقيقة فقد كان هناك من يساعد ديكسون خلال عملية الاختراع والانتاج ، والذى كان يدعى ويليام هايس ، الذى كان يقوم بتشغيل الكاميرا فى أفلام اديسون الأولى ، والذى ترك الشركة ليكون مع ديكسون فى بونصة ١٩٨٥ شركة يوجراف وميوتوسكوب الأمريكية مع أربعة شركاء آخرين ، وهو ما سوف يتم ذكره بالتفصيل فى صفحات تالية ) .

ان هذه الأفلام الأولى تبدو اليوم شديدة البدائية والسذاجة فى شكلها ومضمونها على السواء . فقد كانت التراطات التى لايتجاوز طولها ٥٠ قدما ، ( وهو ما يساوى بضع عشرات من الثواني عند عرضها ) ، غير صالحة للاحتواء على أية طريقة للسرد السينمائى ، ولكنها كانت مناسبة لتسجيل بعض نمر القودفيل وكوميديا السلاب سيتك ، ومن بين أسماء هذه الأفلام ، المسلسلة الصنبية ، ، ولص الفتيات المتهجات ، ، « الدببة المهربة » ، « منظر الحداد » ، « منظر طبيب الأسنان » ، « لقد كانت هذه الأفلام فى جعلتها تسجيلا لنهر مسرحية ، المسمون الطيفى والوحيد فيها هو الحركة ، كما ان كلا منها كان عبارة عن لقطة واحدة مستمرة تقوم بتسجيل ما هو موجود امام كاميرا ديكسون الثابتة . ولقد كان ذلك راجعا فى جانب منه لحود الامكانيات التقنية المتاحة آنذاك ( خصوصا المساحة الضيقة لاستوديو « ماريا السوداء » ، وتعقيد آلة الكينييتوجراف ، التى كانت تشبه فى شكلها وحجمها صندوق صناعة الثلج الذى يزن ما يزيد على ٥٠٠ رطل ) ، لكن هذا يمس فى جانب آخر جهلا بالطرق التى يمكن بها استغلال امكانيات الآلات السينمائية . لذلك فقد كان الاتجاه الفطرى لصناعة الأفلام لايتجاوز توجيه الكاميرا لتواجه موضوعا مثيرا حقيقيا او محدا سلفا . ويمكن القول بان بناء الافلام الأولى سواء أفلام اديسون او معاصريه الأوربيين الأخوين لوضع لم تكن الا تسجيلا لموضوعات مسلية ، كان دور الكاميرا فيه هو ان تخضع لقوانين ما يحدث فى الواقع ، بكلبات أخرى فان الكاميرا لم تكن الا عينا بشرية لا يرمى لها جفن . ولم يكن هناك أى مفهوم للتوليف أو المونتاج ، لان الواقع

لا يمكن توليفه بواسطة العين البشرية . لقد كانت الكاميرا في تلك اللحظة من تاريخ السينما شبر مسموح لها الا أن تسجل ما يراه شخص . يقف ساكنا مركزا عينيه على حدث واحد لمدة متصلة من الزمن .

### آلات العرض في أوروبا وأمريكا

لقد كانت عروض ادوارد مايردج الشهيرة بآلة الزوبرا كسيمكوب في أوروبا وأمريكا خلال الثمانينيات من القرن الماضي ، سببا في زيادة الاهتمام باتقان آلات تعرض الصور الفوتوغرافية المتسلسلة ، وكانت الاحتياجات الهندسية الأساسية لتحقيق ذلك تنحصر في عنصرين ، الأول هو تكبير الصور لا يمكن عرضها على عدد كبير من الجمهور ، والثاني هو وسيلة لتحقيق حركة متقطعة منتظمة لشريط الصور الفوتوغرافية خلال مروره بين مصباح العرض والفائق ، الذي يمتع مرور الضوء أثناء حركة الشريط من كادر الى كادر ( وهو الأمر ذاته الذي يحدث عند التصوير بداخل الكاميرا ) . تحقق المطلب الأول بسهولة وسرعة بتطبيق قواعد عرض « الفانوس السحري » على الانلام . أما المطلب الثاني هو وسيلة لتحقيق حركة متقطعة منتظمة لشريط الصور من الثروس والفوائق والحنافات ، الى أن تم التوصل الى ما نسميه اليوم نظام « الصليب المائل » . وهو النظام الذي اتفقه المبتكر الألماني أوسكار مستر ، عن طريق جزئين أساسيين ، الأول هو ترس على شكل « الصليب المائل » مثبت مباشرة على عجلات مسنونة تجذب شريط الفيلم داخل آلة العرض ، والثاني هو أسطوانة دائرية مثبتة على موتور آلة العرض وتحمل دبوسا معدنيا على محيطها الخارجي ، وعندما تدور الأسطوانة بشكل منتظم تقوم بتعشيق الدبوس في أحد أذرع الصليب المائل فتتحرك مسافة قليلة ليتوقف بعد أن يتركه الدبوس ، وهكذا فإن الأسطوانة في دوراتها المستمر تقوم خلال كل دورة بتحريك « الصليب المائل » ربع دورة ، يتوقف الصليب بعدها حتى الدورة التالية للأسطوانة ، وهكذا فإن الشريط يمكن تحريكه في آلة العرض بطريقة منتظمة، يتتابع فيها وقوف الكادر للحظة قصيرة أمام الضوء ليتحرك بعدها الى الكادر التالي عندها يسبح الفائق مرور الضوء .

ولقد ادعى كثير من الناس أنهم أول من توصل لهذه التقنية ، دون أن يكون هناك دليل ملموس على عسدف واحد منهم . ومن المفترض أن المخترع الإنجليزي وليام غريز جرين ( ١٨٥٥ - ١٩٢١ ) قد ابتكر آلة تقوم بصل الكاميرا وآلة العرض معا في عام ١٨٨٧ ، ولكنها لم تنجح في تصوير وعرض سلسلة من الصور تحقق الايهام بالحركة ، وبالمثل فإن

عالم فرنسا يدعى لوى ايميه اجوستين لوبيريس ( ١٨٢٢ - ١٨٩٠ ) قام بتسجيل حق احراق كاميرا وآلة عرض فى عام ١٨٨٨ ، وبما يبدو انه قد نجح فى عرض صور متحركة لبعض الموظفين الرسميين فى الحكومة الفرنسية فى اويرا باريس فى عام ١٨٩٠ ، ولكنه اختفى بعد شهرين ولم يسمع عنه احد شيئا بعد ذلك . وهكذا ، فان عام ١٨٩٥ هو الذى شهد عليها اهم التطورات فى تقنيات العرض ، التى ظهرت فى وقت واحد تقريبا فى كل بلاد اوروبا الغربية وايضا فى الولايات المتحدة . ومن المصادفات الطريفة ان اغلب آلات العرض التى ظهرت خلال ذلك الصمام كانت تقوم على نفس فكرة الكينيتوسكوب ، التى كانت الشركة المتحدة للجواير وبلاكوس تقوم بتسويقها فى أنحاء اوروبا ( حيث لم تكن هناك حقوق لتسجيل الكينيتوسكوب فى اوروبا ) .

كانت اهم هذه الآلات من صلب الاخوين لومير : لوجست ( ١٨٦٢ - ١٩٥٤ ) و لوى ( ١٨٦٤ - ١٩٢٨ ) اللذين ادارا مسنعا لتصنيع الأدوات الفوتوغرافية فى ليون فى فرنسا ، واللذين يعنى اسم عائلتهما باللغة الفرنسية : الضوء . لقد قام الاخوان لومير بدراسة مستفيضة لآلة اديسون ، ليقررا بابتكار آلة يمكن ان تقوم بعمل الكاميرا وآلة العرض وآلة طبع الافلام فى وقت واحد . وقاما بتسجيلها باسم سينماتوجراف ، وهكذا ابتكرا الاسم الذى ظل فى صناعة الافلام يعمله حتى اليوم . ( من المعروف به الآن ان الاخ الصغير لوى كان مسئولاً وحده عن التصميم والبناء الحقيقى للآلة ) . كانت السينماتوجراف مصممة لكى يسير شريط الفيلم بسرعة ١٦ صورة فى الثانية ، وهى السرعة التى أصبحت السرعة المعتمة عالميا هى ٢٤ صورة فى الثانية ، وبشكل عام ككاميرا تصوير أو آلة عرض كانت تدار باليد ، فان المصور أو عامل العرض كان يتحكم فى هذه السرعة بالتقليل منها أو الاسراع فيها ، لذلك يمكن القول ان سرعة عرض الشريط قبل ظهور تقنية الآلة الكاملة خلال العشرينيات ، كان يتراوح بين ١٠ و ١٤ و ٢٤ صورة فى الثانية مثلاً هو واضح فى فيلم مولد أمة ( ١٩١٥ ) لجرييت . وبعد حلول الفيلم الناطق ، أصبحت السرعة المعتمة عالمياً هى ٢٤ صورة فى الثانية ، وبشكل عام فان فكرة واحدة من الفيلم الصامت مقاس ٣٥ مللى طولها ألف قدم وتدور بسرعة ٦٠ قلماً فى الدقيقة و ١٦ صورة فى الثانية يستغرق عرضها ١٦ دقيقة . أما فكرة الفيلم الناطق التى تدور بسرعة ٩٠ قلماً فى الدقيقة و ٢٤ صورة فى الثانية ، فيستغرق عرضها ١١ دقيقة فقط .

قام الاخوان لومير فى ٢٢ مارس ١٨٩٥ بعرض أول الافلام لجمهورية خاص فى باريس . وطول كثير من مؤرخى السينما ان هذا الفيلم كان

« العمال يفادرون مصنع لومير » ، ( من المصادفات الساخرة إلى نسخة من هذا الفيلم تم اكتسابها في أكتوبر ١٩٧٩ تحت أرضية أحد البنوك في استراليا ، وأن كل ما تم جمعه من أفلام لومير حتى الآن لا يتجاوز ١٢ فيلما من بينها ثلاثة أفلام كانت مجهولة تماما ) ، ومن المؤكد أن هذا العرض السينمائي كان التجربة الأولى الناجحة في مجالها على مستوى العرض العام . وفي ٢٨ ديسمبر ١٨٩٥ ، استأجر الأخوان لومير غرفة بدروم في مبنى جرانف كافيه في باريس : ليقيموا عرسا لبرنامج من حوالي ١٠ أفلام مقابل ثداكو ، ومن بين الأفلام التي عرضت « وصول الطفل إلى المحطة » الذي يؤرخ لبداية العلاقة الطويلة والصعبة بين السينما والتورة الصناعية والآن ، وفيلم « الطفل طفل » الذي يصور الأخ أوجست وهو يطم طمئنة الصغيرة ، وفيلم « البستاني يبطل » وهو شريط قصير من الكوميديا الحركية ، يقب فيها طفل على خرطوم مياه ليحاكس البستاني الذي ينظر ماذا حدث في الخرطوم ، بعدد يغفر الطفل لتفخخ الماء في وجه البستاني ، حقق « وصول الطفل إلى المحطة » تأثيرا بصريا مذهلا ، حيث يقال أن الجمهور قد أصيب بالمرع عندما رأى القاطره وهي تنهادر من بعيد قائمة في انجابههم . وقد كانت آلة السينماتوجراف خفيفة الوزن بالمقارنة مع الكاينيتوجراف ، وهذا ما جعل من أمر حملها إلى أماكن مختلفة سهلا . وهذا هو السبب في أن الأفلام لومير الأولى تحتوي على مادة تسجيلية لم تكن موجودة في الأفلام اديسون ( كان لومير يسيان أفلامها باسم « ولأنه حية » ) ومن السبب أن لومير تحولوا بعد سنوات قليلة إلى صنع شرائط تسجيلية ، بينما حاول اديسون ارجاع أفلام تسجيلية ، ومع ذلك فانه من الناحية الجوهرية يمكن اعتبار الأفلام لومير واديسون شيئا واحدا حيث تشغل الكاميرا وضعها ثابتا ، ويستمر الحدث الذي يلود أمامها من بدايته إلى نهايته دون انقطاع ، وكان توليف الواقع لم يكن يظهر على بال صناع هذه الأفلام .

كانت تذكرة السخول لبرنامج الأفلام لومير تكلف مرتكا واحد ، وكانت حيلة شباك التذاكر في اليوم الأول ٣٥ مرتكا . ولكن خلال شهر واحد كانت عروض السينماتوجراف تكسب كل أسبوع حوالي سبعة آلاف فرنك ، وهكذا فإن الأفلام أصبحت بين عشية وضحاها مشروعا تجاريا عظيم الربح . كان أهم العناصر في عروض السينماتوجراف هو أنها وضعت نهاية للفترة التجريب التقني التي بدأت مع التصوي لتسلسل لايبرديج عام ١٨٢٧ ، وإن الآتين الأساسيتين اللتين يقوم عليهما فن السينما ( الكاميرا وآلة العرض ) قد تم ابتعاها أخيرا . وفي ألمانيا كان الأخوان سكلا دانوفسكي : هانس ( ١٨٦٣ - ١٩٣٩ ) ،

واميل ( ١٨٥٩ - ١٩٤٥ ) قد صنع في وقت واحد تقريبا مع لومير ، آلة عرض لشرائط سيلولويد اسياها بيوستكوب ( وهو اسم شائع للتديد من آلات التصوير والعرض في تلك الأيام ) ، ولما عرض أفلام من صنعها في عرض عام بعديفة الشتاء في برلين في الأول من نوفمبر ١٨٩٥ . كما أن العروض السينمائية وصلت إلى إنجلترا في وقت قريب في عام ١٨٩٦ ، عندما قام عالم ومهندس يسمى دويرت و " بول ( ١٨٦٩ - ١٩٤٣ ) بالحصول على براءة اختراع لآلة لياتروجراف ( سميت فيما بعد انيماتوجراف ) ، والتي كانت عبارة عن آلة عرض تشبه الكاينيتوسكوب. ولكن آلة سينماتوجراف لومير هي التي كسبت الجولة في النهاية في أسواق بريطانيا وأوروبا \*

أدرك اديسون أن مستقبل آلات العرض سوف يحقق نجاحا اقتصاديا هائلا ، من خلال نجاح سينماتوجراف لومير وانتشارها في أوروبا ، في نفس الوقت الذي كانت فيه الأسواق الأمريكية مشبعة بالآلة اديسون الكاينيتوسكوب ( كما يقال فإنه قد باع منها ٩٠ آلة ) . لذلك فإنه بدأ في التحول إلى البحث عن بديل له آلة للعرض تشبه السينماتوجراف. وفي سبتمبر عام ١٨٩٥ تنامي إلى علمه أن مخترعين طموحين هما فرانسيس جينكينز ( ١٨٦٧ - ١٩٣٤ ) و توماس أرهات ( ١٨٦٦ - ١٩٤٨ ) ، قد قاما بعرض أفلام كاينيتوجراف قصيرة في معرض الفنن باتلانتا في ولاية جورجيا ، باستخدام آلة تمار كهربائية ، وتحقق درجة عالية من الاقنن في آلية توقف وتحرك الشريط خلال سير الفيلم في الآلة ، كما قاما باستخدام أداة صغية ولكنها شديدة الأهمية كانت هائلة للاثام قد استخدمتها في وقت مبكر من هذا الصام ، وهذه الأداة تسمى لولب لاثام ( كانت هائلة لاثام دخلت مجال عرض الأفلام من خلال آلة كاينيتوسكوب اديسون ، ودرجت الكثير من المال بتصوير شرائط لأحداث رياضية مهمة ) \*

بجاء لولب لاثام ليخدم حلا لمشكلة عريضة ومهمة ، تعوق السير المنتظم لشرائط السيلولويد في الكاميرا أو آلة العرض ما كان يعرضه للتمزق . فبعضها يكون الشريط أطول من مائة قدم يكون معرضا للتمزق خلال حركته في آلة العرض ، ولقد اكتشفت عائلة لاثام أنه يمكن التظلم على هذه المشكلة بالانقاء على جزء من الشريط في حالة استرخاء قبل وبعد مروره أمام عدسة العرض ، وذلك بتمريره على عمدة تروس ، وهكذا فإنه يتم توزيع الضغط على الشريط خاصة عندما يكون ذا طول كبير ، مما يمنع تعرضه للتمزقة داخل آلة العرض الصغيرة . أن هذا الابتكار الصغير

كان له الزم الكبير فيما بعد ، قبلونه لم تكن السينما تستطيع أن تطور الشكل الفني لها ، وربما ظلت السينما محصورة في الشروط السينمائية ذات الطبيعة الواحدة . وفي هذا المجال كان لولب لاقام يعتبر مقالا مهما على العلاقة الجدلية الحميمة والمتداخلة بين التقنية والفن في صناعة السينما ، حيث يتتالي ابتكار تقنية صافية مع الفتح الفني جمال شديد الاتساع للفن السينما .

كان اديسون مبهرا تماما بامكانية آلة أرمان ، حتى انه نخل عن مشاريعه وابحاثه واشترى حق بيع هذه الآلة ، من خلال اتفاق شديد الندالة ، يقوم بموجب اديسون بتصنيع الآلة والحصول على كل الحقوق في ابتكارها . بينما لم يسمح لأرمان الا بوضع اسمه بحروف صغيرة تحت الآلة تنسب اليه تصميمها . أطلق اديسون على الآلة الجديدة اسم فيتاسكوب وقدم عرضه الجماهيري الأول بها في ٢٢ أبريل ١٨٩٦ في لاعة موسيقى شجرة بمدينة نيويورك ، وانتهال عليه التند لاختراعه « عجيوبة اديسون الأخيرة » ومن بين الأفلام التي تضمنها البرنامج «أمواج البحر» ، « رقصة الفراشة » ( وهو فيما يبدو أول فيلم مستظم السليوتويد المصبوغ بلون مختلف عن الأبيض والأسود ) ، « دكان الضلال » ، « الهنتول في فينسيا » ، و « القصر فيلهم يستعرض قوائمه » ، وكانت افلام اديسون بالفيتاسكوب مثل سابقتها ، ( قى الحقيقة كانت بعضها نسخا جديدة من افلام الكاينيتوسكوب ، كما كان بعضها الآخر منسوخا بشكل غير شرعي من أفلام لومير ) ، فهي لم تقدم جديدا في مجال عرض حدث قصير يدور امام الكاميرا دون توقف ويتم تصويره من خلال زاوية ثابتة ، ولكن هذه « المصور الحية » ، كما كانت تدعى آنذاك ورغم صداقتها ، قد حققت نجاحا في إثارة اهتمام الجماهير لسنوات عديدة تالية .

وعلى سبيل المثال ، فان كاتيا في جريدة لايبست كتب تعليقاً بعد يومين من عرض السينما توجراف الأول لـ ٢٨ ديسمبر ١٨٩٥ . « ان حبال هذا الاختراع يكمن في جدة وعبقرية الآلة ، فعندما تصبح هذه الآلات متاحة للجماهير ، فإن كل انسان سوف يستطيع ان يصور أحداثه الاعزاء ، ليس من خلال الفوتوغرافيا الساكنة ، لكن وهم يتحركون ويتصرفون ويومنون بتلقائية . وليسجل حركات خفاهم وهم يتكلمون ، وهكذا فان الموت لم يعد هو الحقيقة المطلقة » .

لم يكن الجمهور الأول للصور المتحركة يرى الافلام بالطريقة التي اعتدناها اليوم - كناقلب للصور يصنع من خلال استمراره المضي أو المضيون - ولكن بالأحرى كسلسلة قصور فوتوجرافية دبت فيها

الحياة . لقد كان الجبور معتادا على عروض الفانوس السحري ، وسلاسل القصص المصورة في المجلات ، لذلك فانه كان يرى كل مشهد على انه وحدة مستقلة لا علاقة لها بالمشهد السابق أو التالي ، ويمكن القول بأن التحول في الوعي بالسينما من كونها صورة فوتوغرافية متحركة الى أفلام تصنع سردا روائيا لم يبدأ الا عند نهاية القرن .

لقد كانت عروض الفيتاسكوب والسينماتوجراف هي النهاية فيما يمكن ان نسميه « ما يسبق تاريخ السينما » ، فبحلول ١٨٩٦ كانت القواعد التقنية الأساسية لتسجيل والعرض السينمائي قد تم اكتشافها وادخالها في الآلات المتداولة ، وهي الأساسيات التي ظلت دون تغيير جوهرى منذ ذلك الوقت وحتى الآن ( باستثناءات قليلة مثل اختراع شريط الصوت الضوئي بدلا من الشريط المغناطيسي ) ، على العكس ، فإن تاريخ « فن » السينما بدأ بهذه الأحداث ، فعلى الرغم من فهمنا لتقنية الآلات ، لم يكن لدينا معرفة كاملة بالطرق التي يمكن استخدامها بهذا لتحقيق أغراض جمالية ، وفي الحقيقة فإن طريقة إدريسون ولومير في التسجيل الوثائقي ظلت هي التيار الرئيسي في صناعة الأفلام حتى نهاية القرن ، لأنه لم يكن لدينا أية فكرة عن الكيفية التي يمكن بها استخدام الكاميرا لتحكي قصة ، أو بكلمات أخرى لكي « تخلق » سردا روائيا بدلا من « تسجيل » حدث حقيقي أو مصطنع يدور أمام عدسة الكاميرا ، ومن الحق القول ان الأفلام خلال تلك الفترة استطاعت أن تزيد طولا لتصل الى ألف قدم أو ١٦ دقيقة من العرض المتواصل ( لم يكن هذا ليتحقق كما سبق القول دون « لولب لاثام » ) ، ولكن الأفلام ظلت ساكنة في شكلها الى أن جاء الوقت الذي تم فيه اكتشاف وتطوير إمكاناتها في السرد الروائي . وعلى كل حال فقد أصبحت السينما في أواخر التسميات من القرن الماضي في طريقها لكي تصبح فنا جماهيريا ، بقدرتها المذهلة على التواصل دون استخدام وسائل الاتصال التقليدية مثل الطباعة أو حتى الحديث المباشر كما يفعل خطباء الميامة وممثلو المسرح .

### تطور السرد الروائي وأسهلها جودج ميليس

عندما أوشك القرن على الانتهاء ، كان بعض صناع الأفلام قد انجسوا لحرص شرائط قصيرة مكونة من عدة لقطات ، تركز على موضوع واحد ، مثل اتقاذ بعض صحايا الحرائق أو مثل أحداث الحرب لاسمانه الأمريكية . لقد قام صال الكروفي من تلقاه أنفسهم بصناعة هذه الشرائط ، من خلال شرائطهم للعديد من الأفلام ذات اللقطات الواحدة التي



نصمها شركات الانتاج ، ليتم تجميع هذه التراطيل معا لتعرض دون انقطاع ، مصحوبة ببعض المؤثرات الصوتية أو صور المانوس السحري ، وهكذا فان مسئولية الإبداع أصبحت مشتركة بين **المنتج والفنان على العرض** ، لهذا ، نبه المنجوي الى ضرورة قيامهم بهذا التوليف لمدة تقطعت في فيلم واحد ، وهو ما زاد ادراكهم لأهمية أن يكون هناك **خط يجمع بين هذه اللقطات** ، وهو ما اقترب بهم الى حد ما من أداء دور يشبه صناعة الأفلام كما نعرفها اليوم ، لكن مثل هذا التطور الواضح بدأ جليا في أعمال **جورج ميليس ( ١٨٦١ - ١٩٢١ )** ، الذي كان ساحرا محترفا يملك ويدير مسرح « **دويم - اودان** » في باريس . لقد كان ميليس يستعمل المانوس السحري طوال سنوات عديدة سابقة في عروضه المسرحية ، وعندما شاهد لأول مرة عرض السينماتوجراف في ١٨٩٥ ، أدرك على الفور إمكانات الإيهام البصري في « الصور الحية » . لذلك ، حاول في بدايات عام ١٨٩٦ شراء آلة سينماتوجراف من لومير مقابل عشرة آلاف فرنك . ولكن الأخوين رفضا في النهاية لعرضهما من المنافسة المحتملة . ولأن ميليس كان يمتلك موهبة صاعة الآلات والتمثيل والرسم والتصوير الفوتوجرافي والاخراج المسرحي ، فإن عزيمته لم تقتر ، وبعد شهر قليلة اشترى آلة عرض أليماتوجرافي من المخترع الانجليزي روبرت « **بول** » مقابل ألف فرنك ، وقام بعكس حركتها الميكانيكية ليحولها الى كاميرا . وفي أبريل ١٨٩٦ ، قام ميليس بعرض أفلام في مسرحه ، وبعد وقت قصير أصبح أول فنان سينمائي يكتشف إمكانات السينما في **السرد الروائي** ، رغم أنه بدأ حياته بصناعة الأفلام بسيطة على طريقة لومير وأديسون ، بتصوير أحداث واقعية أو « **نمر** » كوميدية . أو لصنع شرائط تصاحب عروضه المسرحية في المسرح .

على أحد أيام خريف عام ١٨٩٦ ، كان صبييس يقوم بتصوير لقطات في أحد شوارع باريس ، ولفجأة تعطلت الكاميرا عندما كان يصور حافلة تخرج من أحد الأبناع ، وعندما عادت الكاميرا الى العمل من جديد كانت هناك عربة لنقل الموتى تسير في المكان الذي كانت فيه الحافلة . لهذا فان الأمر بدأ عند عرض الشريط كما لو أن الحافلة قد تحولت الى عربة لنقل الموتى . ( يقول بعض المؤرخين ان تلك القصة مختلفة . ولكنها لا تنفي على أية حال وعى ميليس بما كان يصنع ) . وهكذا أصبح ميليس مدركا لإمكانات **التلاعب بالزمن الحقيقي** وللمكان **الحقيقي** من خلال توليف الفيلم المروحي . وقد اكتشف أن السينما ليست مضطرة للأحداث لقوانين الواقع الحقيقي ، كما كان يفترض أسلافه ، وذلك لأن السينما لها **واقعها الخاص وقوانينها البنائية الخاصة** . والأسف الشديد ، فإن ميليس

لم يستفهم اكتشافه الا في حدود شقة ، فعل الرغم من انه استمر في صنع مئات الافلام الروائية الطريفة ، فان نموذج الدائم كان خاضعا لطريقة السرد المسرحي الذي طبل لصيغها ، بكلمات أخرى فإنه كان يفكر في كل افلامه من خلال قواعد « المشاهد الدرامية » وليس من خلال اللقطات السينمائية ، كما ان المشهد كان يتم تصويره من خلال زاوية واحدة ، لذلك فإنه يمكن القول ان التوليف عند ميليس - بصرف النظر عن الحيل البصرية للظهور والاختفاء والتحول - كان يتم « بين » المشاهد وليس « داخل » المشاهد . فقد كان المشهد نفسه مؤلفا من لقطة واحدة يتم تصويرها بكاميرا ساكنة ، وزاوية رؤية ثابتة ، تشبه مكان المخرج الذي يجلس في مكان مميز من منتصف المسافة ليمتص بأحسن زاوية للرؤية ، كما كان الممثلون يتحركون داخل الكادر السينمائي من اليسار الى اليمين ، ومن اليمين الى اليسار ، كأنهم يتحركون على خشبة المسرح ، لذلك فإن تجربة المشاهدة في مشاهدة السرد الروائي في افلام ميليس لا تختلف عن تجربة مشاهدة عرض مسرحي ، وقد يرى المخرج قدرا كبيرا من الاميب الايهام البصري ، ولكن يبقى الزمان والمكان مرتبطين بالوقف المسرحي الساكن ، ومع ذلك فقد كان ميليس هو اول فنان سينمائي يستخدم بعض الحيل السردية من خلال تطبيقه لتقنيات معينة في التصوير الفوتوغرافي والعرض المسرحي وعروض الانوس السحري ، وطويهما لتسريط السينولويد السينمائي ، وقد ابتكر العديد من أدوات السرد المهمة مثل الظهور التدريجي والاختفاء التدريجي والطبع المتعدد والفرز وإيقاف الحركة ، ومن أجل استثمار هذه الاكتشافات قام ميليس في اواخر عام ١٨٩٦ بإنشاء شركة « سينار فيلم » ، وفي ربيع ١٨٩٧ قام ببناء ستوديو انتاج صغير مدمج بمنزله في ضاحية مونترية في باريس ، كان البناء أشبه بصوبة زجاجية تتيح أكبر قدر من ضوء الشمس ( الذي كان المصدر الأساسي للاضاءة قبل اختراع المصابيح الزئبقية في عام ١٩٠٨ ) ، وفي هذا الاستوديو قام ميليس بإنتاج وأخراج وتصوير وتشيل حوالي خمسمائة فيلم بين عامي ١٨٩٧ و ١٩١٣ . ثم يبق من هذه الافلام اليوم الا اقل من ١٤٠ فيلما ، ومن مخربة القدر أن حوالي أربعمائة فيلم منها قام الحبس الفرنسي عام ١٩١٧ بصورها لكي يستخرج منها المادة الكيميائية اللازمة لصنع كواب احذية الجود ، وتكمل النساء عنهما يعلن ميليس افلامه عام ١٩٢٣ . ويصير العديد من افلام التيجاتيف ، ويبيع نسخ الافلام بالكيلو لتاجر افلام مستعملة ) ، ومثل العديد من رواد فن السينما ، انتهى ميليس بالقضاء عليه من خلال النافسة ، ( كان منافسه الرئيسي هو شترول باقيه ) ، وذلك لأن ميليس سرعان ما فقد سحره الاول مع التطورات السريعة التي طرأت

على من وصناعة السينما . ويمكن أن نذكر من أهم أفلامه « مقصورة فيمينتو فيليس » ( ١٨٩٧ ) ، « سنديلا » ( ١٨٩٧ ) ، « الرجل ذو الرأس المطاطية » ( ١٩٠١ ) ، « رحلة إلى القمر » ( ١٩٠٣ ) ، « قصر ألف ليلة » ( ١٩٠٥ ) ، « ٢٠ ألف فرسخ تحت الماء » ( ١٩٠٧ ) ، « غزو القطب » ( ١٩١٣ ) . وعلى الرغم من أنه صنع العديد من الأفلام التي تعتمد على أحداث تاريخية أو معاصرة ( من خلال إعادة تمثيل الأحداث الواقعية ، أو ما يسمى « الجريدة السينمائية » « المصطنعة » ، مثل فيلسه « قضية دريلوس » ( ١٨٩٩ ) ، التي كان أول أفلامه المكونة من مشاهد عديدة ) ، فإن تاريخ السينما لا يذكر لميليس إلا أفلامه الخيالية ذات الجو الغريب والخلقيات المبهرة ، التي كان يقوم بتصميمها ورسمها بنفسه . كان العديد من هذه الأفلام ملوفاً ، لأن ميليس وهو في ثروة نجاحه كان يستخدم عاملات بارعات: لكي يقمن بتلوين الأفلام يدويًا صورة وراء صورة ، ( وهو ما كان يقوم به أديسون بشكل مرسوم في أول عروض الفيتاسكوب ، كما أن هذا التقليد ظل مستمرا على نحو ما خلال فترة السينما الصامتة ) . وعلى الرغم من أن ميليس أفلس في عام ١٩٢٣ ، فإن أفلامه حققت جاذبية جماهيرية كبيرة طوال فترة عشرين من الزمان ، إلى عام ١٩٠٣ أصبحت شركة « سينتر فيلم » واحدة من أكبر شركات الإنتاج السينمائي ، كما كان لها فروع في نيويورك ولندن وبرشلونة وبرلين ، كما نجحت في القضاء الأخوين لومير على عالم الإنتاج .

كان أجمع أفلام ميليس وأكثرها تأثيراً هو « رحلة إلى القمر » التي تم توزيعه في جميع أنحاء العالم بعد شهر من استكماله ، على الرغم من أن بعض هذه العروض تم بطريق القرصنة ، ( حيث لم يكن مبروراً آنذاك حقوق الطبع والتوزيع التي يمكن بمقتضاها أن يحصل صاحب الفيلم على حقوقه بشكل قانوني ، ولكن ميليس استطاع على أية حال أن يحقق ثروة من خلال عرض هذا الفيلم خلال العام الأول من توزيعه ) . كان « رحلة إلى القمر » مسوحى من رواية جول فيرون التي فصل تلس الاسم ، وكان زمن عرضه يستغرق حوالي أربع عشرة دقيقة وهو ما يساوي حوالي ثلاثة أضعاف الطول المعتاد لأفلام أديسون ولومير في تلك الفترة ، ( وهذا هو أحد إنجازات فيليبس المهمة ) . وأن فيلم « رحلة إلى القمر » يحتوي بشكل واضح على نقاط القوة والضعف في الطريقة المسرحية للسرد التي اتبعها ميليس ، فقد كان الفيلم مؤلفاً من ثلاثين مشهداً منفصلاً . ( في الحقيقة لم يكن بعضها منفصلاً تماماً ولكنها كانت لفترات متعالية في منظر أو تأملوه » واحد ، وهناك بعض المشاهد التي فُقدت في النسخ المبرجوة حالياً ) .

كان ميليسيس يسمى المشاهد مناظر أو مابلوجات ، وكان يقوم بتصويرها من خلال زاوية واحدة ، ويقوم بربطها معا على نحو يعبري من خلال المزج والطبع المتعدد ، كانت المشاهد مرتبة في تماكب زمني دقيق على النحو التالي :

- ١ - المؤثر الطلي لنادى الفضاء .
- ٢ - التخطيط للرسطة الى القمر .
- ٣ - بناء سفينة الفضاء في المصنع .
- ٤ - سطح المصنع والدخان يتصاعد من المداخل في الخلفية .
- ٥ - تجهيز سفينة الفضاء للإطلاق .
- ٦ - وضع السفينة في المدفع ( عن طريق فتحات يرتدون زيا عسكريا سراويل قصيرة شبيقة ) .
- ٧ - انطلاق المدفع .
- ٨ - السفينة تسبح في الفضاء .
- ٩ - السفينة تهبط في عين القمر .
- ١٠ - السفينة ترسو على سطح القمر ورواد الفضاء يخرجون منها .
- ١١ - تنظر لسطح القمر .
- ١٢ - اخلام رواد الفضاء مع معاهد للأبراج الفلكية .
- ١٣ - حاصفة ثلجية على القمر .
- ١٤ - رواد الفضاء يهبطون الى فوهة يركلان .
- ١٥ - كهف لظفر عيش الغراب عملاق في داخل القمر .
- ١٦ - مقابلة مع مخلوقات القمر الحسانوات ( والسبات اكروباتية من ملهى القولي برجيير )
- ١٧ - القبض على رواد الفضاء .
- ١٨ - سحاكية رواد الفضاء أمام ملك القمر وجيش الحسانوات .
- ١٩ - هروب رواد الفضاء .
- ٢٠ - مطاردة حسانوات القمر لرواد الفضاء .

- ٢١ - رواد الفضاء ينادون القمر من السفينة .
- ٢٢ - سفينة الفضاء تسقط رأسيا في الفضاء .
- ٢٣ - السفينة تسقط في البحر .
- ٢٤ - السفينة تهبط الى قاع المحيط .
- ٢٥ - الانقاذ والعودة الى الأرض .
- ٢٦ - عودة رواد الفضاء المنتصرين .
- ٢٧ - منح الأوسمة للأبطال .
- ٢٨ - مركبة فضائية الجنود .
- ٢٩ - اللامعة تمثال تذكاري .
- ٣٠ - غرقة الجبل .

كما يبدو من هذا الوصف ، فإن الفيلم يشبه كثيرا مسرحية تم تصويرها فوتوغرافيا ، مع إضافة بعض حيل ميليس البصرية التقليدية ، مثل استنفاء حسناوات القمر في لقطة من المخان ، والتي تم تصويرها من طريق إيقاف حركة الكاميرا ، ولكن هذه الحيل لا تصنع سردا حقيقيا ، بل ان بعض هذه الحيل ليس الا تنويعا على الحيل الاتهامية المسرحية التي تنتمي للقرن التاسع عشر وهو ما يؤكد أن ميليس كان بعيدا عن ادراك واستغلال الامكانيات الكاملة للتوسيط الفني الجديد . والمثال الواضح على ذلك هو اللقطة التي اراد فيها ميليس أن يصور مساقوط سفينة الفضاء بشكل عنيف على سطح القمر ، فقد قام بتحريك ماكيت ودققي يصور القمر في اتجاه الكاميرا بدلا من أن يحرك الكاميرا تجاه القمر .

في الحقيقة فإن ميليس لم يحرك الكاميرا مرة واحدة في أي من أفلامه القصصائية . كما أنه لم يغير زاوية الرؤية داخل المشهد ، أو حتى بيتها ، بتغير زاوية التصوير ، لقد كان يسمي أفلامه تابلوهات متحركة ، وكانت الكاميرا تقوم فيها بوظيفة عين متفرج المسرح الحائس في مقدمه . ومع ذلك فإن ميليس قد اكتشف - وإن كان لم يستغل - الامكانية الهائلة الكامنة في توليف شرائط السليولويد المصورة ، كما كان له تأثيره على معاصريه من السينمائيين ، لاثارته الانتباه الى أن السينما يمكن أن تحكي قصصا بدلا من أن تسجل أحداثا على طريقة ادسون ولومير ، بالإضافة الى ذلك فقد كان ميليس فدائلا ذوا بوحية متميزة ، يستغل أفلامه بشكل علامة

مهمة في تاريخ الاداع في الشكل السينمائي . لقد دخل الى مجال السرد السينمائي بنفس الطريقة التي خرجت بها السينما الى الوجود ، بشكل عضواني او بمعنى الصدفه ، واذا كان لم ينجز الا شكلا شديد التقليدية للسرد ، فلاته كان الشكل الذي يعرفه جيدا ، وهو الشكل الذي سوف يثاقق قنرا اكبر من الفهم على أيدي من اتبعوه . لقد اطلق شارلي شابلن على ميليس « ساحر الضوء » ولكن جوفيت - عندما اكتبل صطاؤه الفني عام ١٩٣٢ - هو الذي قال عن ميليس كلمات أكثر وضوحا : « الذي مدين له بكل شيء » . « هناك العديد من السينمائيين الطليعيين المعاصرين يحملون نفس الولا لميليس مثل الفنان التجريبي الأمريكي ستان بواكينج ، المولد عام ١٩٣٣ ، والذي كتب عن ميليس - « لقد اخذت احساس الاول بالحياة داخل كل كادر سينمائي من ميليس » -

### ادوين اس . بورتز : تطوير مفهوم التوليف السينمائي

لقد فقد ميليس جمهوره بسبب الاسماحات الأكثر تعقيدا في السرد السينمائي التي امجها من ساروا على درب ادوين اس . بورتز ( ١٨٧٠ - ١٩٤١ ) ، بدأ بورتز حياته عاملا للمرضى بالفيتاسكوب عام ١٨٩٦ ، وماثقا لاصفي هذه الآلات في مدينة نيويورك ، ثم أصبح عام ١٩٠٠ مهندسا في شركة اديسون . ليصبح في عام ١٩٠١ مديرا لشركة الانتاج التي يملكها اديسون ، وليقوم بدور المخرج والمصور لمظم انتاج هذه الشركة من الافلام . كانت الفلامه الاولى عبارة عن شرائط قصيرة شبه تسجيلية أو تعتمد على اعادة تمثيل بعض الأحداث الحقيقية ، وليقدم تجربة فريدة في فيلمه « العرض الأمريكي في الليل » عام ١٩٠٦ الذي استخدم فيه التصوير شديد البطء بأخذ لقطة واحدة كل عشر ثوان ' لصور تحولات الأشخاص خلال ساعت طويلة من الليل .

شاهد بورتز عام ( ١٩٠٦ ) لأول مرة افلام ميليس ، والرائدين البريطانيين جورج ألبرت سميت ( ١٨٦٤ - ١٩٥٩ ) وويليام ويليامسون ( ١٨٥٥ - ١٩٣٣ ) . كان سميت مصور بورتريهات فوتوغرافية ، أما ويليامسون فقد كان عازفا لفلانوس السحري ، ولكنهما اشتركا معا في صناعة كاميرات سينمائية . وبدأ بين عامي ١٨٩٦ و ١٨٩٨ في انتاج افلام سينمائية تعتمد على الحيد البصرية . مثل الطبع المتعدد كليلم « الاخوة من كورسيكا » ( ١٨٩٧ ) ، وادخال لقطات قريبة في السباق كما في « نظارة قراء البصه » ( ١٨٩٧ ) ، كما قام سميت فيما بعد بتطوير تقنية ناجحة خاصة بالتلون الفوتوغرافي على مستوى تجاري ( سميت كينما كلر ) ، أما ويليامسون فقد قام بتجريب التوليف بين اللقطات

**الداخلية والظرفية في فيلم « الثور » ( ١٩٠١ )** ، وفي عام ١٩٠٢ اشترك سميت وويليامسون في بناء استوديوهات في مدينتي برايتون ، وشكلا مع اتباعهما ما عرف باسم « مدرسة برايتون » على الرغم من انهما لم يجبرا حقا ما يستحق ان يطلق عليه هذا الاسم ، ولكن بعض النقاد - مثل جورج صندول - قد نسبوا لمدرسة برايتون اسهامات مهمة في تطوير لشكال السرد بين عامي ١٩٠٢ و ١٩٠٨ . وهو الأمر الذي لا يمكن التيقن منه ، لأن العديد من الافلام التي تم انتاجها في تلك الفترة لم تعمل لايدينا . ومع ذلك فان من المؤكد ان بورتر قد شاهد بعضا من افلام برايتون الاولى ، لأن اديسون كان يشتري حق توزيعها وعرضها ، ومن المحتمل أيضا انه شاهد بعض افلام صمها فانون من يوركتير مثل فيلم جيمس بلغفورت : « قبلة في نفق القطار » ( ١٩٠٠ ) ، وفرانك هوتو شو : « تهريب في وضع الظهار » ( ١٩٠٣ ) . في الحقيقة لقد كان التأثير متبادلا ، فبعض الافلام المتأخرة لمدرسة برايتون يبدو فيها التأثير الواضح بطريقة التوليف ، وتحقيق تدفق الزمن ، التقدير تحققي في فيلم بورتر « سرقة القطار الكسرى » ( ١٩٠٣ ) ، كما كان فيلم المخرج البريطاني سيسيل هيبورث ( ١٨٧٣ - ١٩٥٣ ) « الكلب للقلد ووفر » ( ١٩٠٥ ) من أهم الافلام ذات التوليف الابداعي قبل جريفيث .

وهنا كانت خبرة بورتر كصانع للعرض خلال تسعينيات القرن الماضي قد مساعدته على ايجاز توليف متقن في الفترة ما بين ١٩٠١ - ١٩٠٣ . وعندما تحول من العرض الى الانتاج والاخراج ، بدأ بورتر في تطبيق مهاراته في التوليف ، هذه المرة لصناعة الافلام ، كان من الواضح تأثره بقصص ميليس السينمائية ، وفيلمه « جاك ولبات اللاسوليا » ( ١٩٠٢ ) يوضح تأثره الكبير بفيلم ميليس « اللهيمة الزرقاء » ( ١٩٠٢ ) . كما تعلم الكثير عندما كان يصنع النسخ المقلدة ( غير القانونية بالطبع ) لفيلم ميليس « وحلة الى القمر » ، ليتم توزيعها وعرضها لحساب شركة اديسون . وبعد عدة سنوات اعترف بان فيلم ميليس كان هو الذي اوحى اليه بشكل السرد السينمائي ، الذي يحكي قصة من خلال التتابع الزمني . كما بدأ واضحا في فيلم « حياة رجل الاطفال الاغريكي » ، الذي انتج في عام ١٩٠٢ وعرض في يناير ١٩٠٣ . كان موضوع هذا الفيلم موضوعا جديدا حيث يدور حول اطفال رجل الاطفال لامرأة وطفل من بين التران المتدلية في أحد الأبنية . بل انها نفس القصة التي كان يتم عرضها قبل سنوات من خلال القانوس السحري لكن اضافة بورتر تكمن في فكره في الجمع بين لقطات قديمة من الارشيف الموجود بشركة اديسون ، مع لقطات جديدة يقوم بتصويرها ، وجمع هذه اللقطات معا ليقيم سردا سينمائيا متصلا ( ما هو سينمائي هنا ان

الواقع يتم صنعه من اللقطات. قد لا تكون بينها علاقة في الواقع الحقيقي . ولكن التوليف بينها يجعلها تصنع واقعا سينمائيا متصلا ومتسقا ) . ولكن هناك كثيرا من الجدل حول الطريقة التي تم بها توليف هذا الفيلم . فقد كان من المعتاد لفترة طويلة أن المشهد الأخير يمر من على قدمه بورتر على القطع المتبادل أو التوليف بين اللقطات الداخلية للفترة المشتتة . والقطعات الخارجية لرجل الاطفاء وهو يتسلق السلم لينقذ الضحايا . وأن هذا التوليف بين حدثين متوارين كان هو الأساس فيما بعد للسرد السينمائي . ولكن فيم « حياة رجل الاطفاء الأمريكي » ظل مفقودا حتى عام ١٩٤٤ ، حين تم الحصول على نسخة من شركة بانيه ، ليتم اكتشاف أن الفيلم الحقيقي كان مختلفا الى حد ما عن الكثير مما كتب عنه ، من خلال مؤرخين سينمائيين أمريكيين مثل تيري رافز في كتابه « مليون ليلة وليلة » ( ١٩٢٦ ) ولويس جاكوبز في كتابه « لحظة الفيلم الأمريكي » ( ١٩٣٣ ) . لقد كان وصف رافز للفيلم يعتمد اما على الذاكرة أو على روايات بورتر نفسه ، وهي الرواية التي اعتمد عليها جاكوبز أيضا ، بالإضافة الى ما اقتسمه من كتب السعاية لشركة أديسون ، وبعض الصور الفوتوغرافية للفيلم . والتي تسمى جميعها بأن بورتر استخدم التوليف المتوازن في صورة الفيلم الدرامية .

أن النسخة المتداولة حاليا والموجودة بقسم السينما في متحف الفن الحديث ويطلق عليها « نسخة التوليف المتقاطع » يبلغ طولها ٣٧٨ قدما ( يستغرق عرضها حوالي ٦ دقائق بعرض الفيلم بسرعة ١٦ صورة في الثانية ) تتألف من ٢٠ لقطة منفصلة ، تم توليفها من خلال المزج أو القطع المباشر ( يقول المؤرخون حاليا ان النسخة الأصلية تحتوي على تسع لقطات فقط ) .

وتتابع اللقطات في نسخة التوليف المتقاطع يتوالى على النحو التالي :

١ - رجل الاطفاء نالما يحلم بزوجه وطفله ، اللذين يظهران في دائرة في أعلى الجزء الأيمن من الشاشة ، وهو ما يطلق عليه ( بالون الأحلام ) .

٢ - لقطة قريبة لصندوق الإنذار ويد مجهولة تجذب جرس الإنذار . ( لقد كانت تلك هي لقطة بورتر الأولى المكتملة التي تتكامل مع سياق السرد . اما كل اللقطات الأخرى في الفيلم فهي لقطات عامة ) .

٣ - لقطة داخلية لمكان نوم رجال الاطفاء ، حيث نرى الرجال نائمين ثم يستيقظون بعد سماع صفارة الإنذار . ويرتدون ملابسهم ويخطون سرعيا على القضييب الرأس للنزول في حالة الطوارئ .



٤ - لفظة داخلية للطابق الاسفل من محطة الاطفاء . لا يظهر فيها  
جنود الاطفاء وهم يهبطون . ولكننا نشاهد العمال وهم يجهزون عربات  
الاطفاء التي تقودها الجياد ، ثم نرى اختيار رجال الاطفاء وهم يتزحلقون  
هابطين فوق التصويب الرأسى ، بينما نمدح العربات الى يمنى الشاشة .  
ومن الواضح ان هناك تداخلا زمنيا بين اللقطتين الثالثة والرابعة ، يسمح  
بوضوح السرد المكثف والزمانى .

٥ - لفظة خارجية لبنى الاطفاء والأبواب تفتح ، وتنتطلق العربات  
فى تداخل رمى آخر مع اللقطة السابقة . ( بمعنى أن بووتر سود بالرمز  
الى الوراء فى كل لقطة ليبيد بصوير جرّ مما رأيناه فى اللقطة  
السابقة ) .

٦ - لفظة من الشارع ونمسي عربات تسرع من اليسار الى اليمين  
لتحرق حشدا من الناس العابرين . ( من الواضح انها لقطة من  
الأوشيف : لأننا نرى سقوط الجنيه فيها بينما لا يوجد أى أثر لذلك فى  
اللقطات الأخرى ) .

٧ - لفظة من الشارع واربعة عربات سر من امام الكاميرا ، التي  
تتحرك بحركة بانورامية لكى تتابع العربة الرابعة ، ثم تلف حركتها امام  
المنزل المشتعل .

٨ - لفظة داخلية للمنزل : الأم والطفل فى غرفة علوية مليئة  
بالدخان .

٩ - لفظة خارجية للمنزل : الأم تقترب من النافذة وتصرخ طالبة  
النجدة .

١٠ - داخلي : الأم تنهار فوق ممرى .

١١ - خارجي : رجل اطفاء يحمل من باب المنزل .

١٢ - داخلي : رجل الاطفاء نفسه يقتحم الغرفة من باب على  
اليسار ويحطم النافذة ( التي كانت مفتوحة فى اللقطتين التاسعة والحادية  
عشرة ومغلقة فى اللقطتين الثامنة والعاشره ) .

١٣ - خارجي : رجال الاطفاء يضعون سلمنا خشبيا امام النافذة  
المكسورة .

١٤ - داخلي : رجل الاطفاء يحمل المرأة على السلم الخشبي الذي  
يظهر من النافذة .

١٥ - خارجي : رجل الاطفال والمرأة يهبطان فوق السلم الخشبي .

١٦ - داخلي : رجل الاطفال يدخل من النافذة ، فوق السلم وينتظ الطفل .

١٧ - خارجي : المرأة تصرخ في جنون .

١٨ - داخلي : رجل الاطفال يخرج من النافذة حاملًا الطفل .

١٩ - خارجي : رجل الاطفال يهبط السلم الخشبي ومع الطفل الذي يمسكه الى قدمه .

٢٠ - داخلي : رجال الاطفال يدخلون الغرفة المشتعلة عبر النافذة ويطفئون النار بشرطون من المياه .

لقد كانت تلك هي المرة الأولى التي تستخدم فيها السينما القطع المتبادل أو المتداخل لسبع لقطات داخلية وسبع لقطات خارجية لتصوير أحداث تقع في نفس اللحظة ، وهكذا كان بورتر هو أول من استطاع تحقيق اتساق سرد سينمائي غير مسبوق في الوسائط الفنية الأخرى . فليس هناك من آخر يسمح بهذا الانتقال السريع بين أماكن الأحداث ومع ذلك يحافظ على تناسقها . ( من الحق القول انه كان هناك نوع من التزييف المتراخي في بعض الأعمال الفنية ، التي امتدت الى أواخر القرن التاسع عشر ، مثل المبلودراما والرواية وعروض الفانوس المسحري والكسص الصفيحة المصورة ) .

لكن هناك حاليا نسخة أخرى من فيلم « حياة رجل الاطفال الأمريكي » هي التي تحل محل التوزيع الذي حصلت عليه شركة اديسون عام ١٩٠٣ . تبليغ « نسخة حق التوزيع » حوالي ٤٠٠ قدم ، وفيها سبع اللقطات الداخلية ( ٨ و ١٠ و ١٢ و ١٤ و ١٦ و ١٨ و ٢٠ ) واللقطات الخارجية ( ٩ و ١١ و ١٥ و ١٧ و ١٩ ) . ومن المدهش انه لا يوجد بينها أي توليف متقاطع على الإطلاق ، لهذا فان « نسخة حق التوزيع » تصور تسلسلا متصلا لعملية الانقاذ من الداخل ، ثم تصور العملية ذاتها من الخارج ، وهو ما ينظم من حدة الى الورد في الزمن ، أو كأنها إعادة لشرط الأحداث الكاملة من زاوية رؤية أخرى ، وهي الطريقة التي كان يستخدمها بورتر في عديد من أفلامه المحاصرة مثل « ماذا يصنعون في المزرعة » ( أكتوبر ١٩٠٢ ) .

ان هذا يكشف عن أن جانباً من تاريخ السينما ما يزال غامضاً ، فمن المحتمل الآن أن بورتر لم يستخدم التوليف المتوازي كما كان ينبغي

إليه المؤرخون ، ولكن الأرجح أن شركات الإنتاج كانت تعيد توليف الألام  
المرّة بعد المرّة لترضي أهواق الجماهير

إننا نعلم اليوم أن صنّاع الأفلام الأوائل كانوا يسعون إلى تماثيل  
الأحداث وإعادتها أحيانا - كما يتضح هنا وفي مشهد سقوط سفينة  
الغصاة في رحلة إلى القمر - لكن يحظروا علاقات مكانية ورمائية ومرديّة  
بين اللقطات ، ومع ذلك فإن هذا التداخل قد يسمح بتوضيح العلاقات  
المكانية ، ولكنه يضلّي تشوّشا واضطرابا على العلاقات الزمانية .  
فعل سبيل المثال ، وكما مرى في « حياة رجل الأطباء الأمريكي » لا نعرف  
أين كان رجال الإطفاء بين اللقطتين الثالثة والرابعة ، إذ رأيناهم يتزحلقون  
على القضيب الراسي ، ولكن بداية اللقطة التالية خلت عنهم حتى ظهرُوا  
في منتصفها ؟ كما أننا لا نعرف أيضا في « رحلة إلى القمر » لماذا بدأ  
الصاروخ وهو يسقط مرتين ، مرة في اللقطة التاسعة وأخرى في  
العاشرّة ؟ يمكن القول إن هذه الأسئلة لم تكن تعدّ مشاهدى هذه الأفلام  
وقت عرضها الأولى ، فقد كانوا يألّفون في عروض الفانوس السحري ،  
والقصص الصحفية المسلسلة المصورة ، الطريقة التي تعرض تسلسل  
الأحداث - حتى عن طريق الصور المتحركة - على أنها سلسلة من الصور  
الفوتوغرافية المستقلة ، حيث يشكل كل منها وحدة مستقلة بذاتها .  
وحتى لو تدخلت الأحداث من لقطة إلى أخرى ، فإن الأمر لم يكن يتّبع  
اهتمامهم طالما أن هناك تماقيا سرديا مفترضا ، وحيث لم يكن ضروريا  
الإحساس بأن الزمن ( يجب ) أن يقفز إلى الأمام مع كل قطع بين لقطة  
وأخرى ، لقد كان ما يهتمون به هو العلاقات المكانية كما اعتادوا عليها  
في عروض الفانوس السحري ، أما الزمان فلم يكن يعنى إلا إضفاء  
الحركة والصورة ، وسوف يعنى زمن طويل قبل أن يعتاد الجمهور على  
ما نسميه « توليف هوليوود الكلاسيكي » الذي يتطلب مرونة الاستمرارية  
في الحدث والزمان بين لقطة وأخرى ، وحيث يتولى الفنّان من تعاقب  
اللقطات التي لم تعد وحدات مستقلة متعاقبة .

لقد كان بورتر نفسه هو أول من خطا خطوة تجاه هذا الاكتشاف  
في فيلم « مرارة القطار الكبير » ( ديسمبر ١٩٠٣ ) ، والذي لا توجّه  
منه إلا نسخة واحدة معترف بها ، ويقر الجميع أن هذا الفيلم هو أهم  
أجلائاته . وعلى الرغم من أن المشاهد الداخلي للفيلم تم تصويرها في  
استوديوهات أديسون في مدينة نيويورك ، بينما تم تصوير المشاهد  
الخارجية بالقرب من معامل أديسون في ولاية نبر جيرسي ، فإن هذا  
الفيلم يعتبر أول أفلام « الويسترن » ، كما كان أول فيلم مستقل الصنف  
في التجربة المسلحة . أن ما يهمنا في هذا الفيلم على أية حال هو تحقيق  
الاستمرارية الزمانية من طريق التوليف ، فعلى الرغم من أنه لا يحوى

على قطع حداثا داخل داخل المشاهد ، فان يودتر يولف بينها دون استخدام المخرج أو الاختصاص . والأهم من ذلك هو أنه لا يتم تصوير الحدث الكامل في كل منها بحيث يبدو مستقلا عن المشاهد الأخرى ، فقد كان ميليس ، ويودتر أيضا في أعلامه الأولى ، يصور المشهد المنفصل حتى يبلغ نهايته الدرامية ، وهكذا فان المشاهد تبدو وكأنها لوصول إلى إحدى مسرحيات القرن التاسع عشر ، فليست هناك أية قفزات في الحدث داخل المشهد . ولكن يودتر اكتشف أن صانع الفيلم يمكنه في الحقيقة إنهاء المشهد قبل أن يبلغ نهايته الدرامية أو المنطقية ، وأنه يمكن أن يقطع كل مشهد قبل بعد أن يكون قد بدأ بالفعل ، أن تلك الطريقة في التوليف تحتوي على البلور الأولى للغة سينمائية سرديّة حقيقية ، لأنها لا تعتمد على طائفة عمل آله الوحدة البنائية الأساسية خلق المعنى في السينما ، كما كان يفعل ميليس ، كما لا ترى أن السينما هي الشرط السينمائي الذي يصور حدثا واحدا متصلا دون أي توليف ، على طريقة أديسون ولومير ، لتلك الطريقة الجديدة في التوليف ترى أن « اللقطة » هي الوحدة البنائية الحقيقية كما أوضح جريفيث فيما بعد ، وكما طورتها هوليود أيضا .

قام يودتر بتأليف وإخراج وتصوير وتوليف « سرقة القطار الكبرى » ، الذي كان طوله ٧٤٠ قدما ( حوالى اثنتى عشرة دقيقة بسرعة ١٦ صورة في الثانية ) . ويتألف من أربع عشرة « لقطة » منفصلة لا تداخل بينها ، كل منها لا يصور حدثا دراميا مستقلا ، وما يربط بينها هو التوليف الذي يشكل منها « تنابعا » متصفا :

١ - لقطة داخلية لمكتب تليفون السكك الحديدية - لصان يدخلان ويقبضان عامل التليفون . بينما نرى من خلال النافذة القطار وهو قادم من بعيد .

٢ - برج المياه على شريط السكك الحديدية : لصان من نفس المصاغة يتسلقان فوق القطار أثناء تحوينه بالمياه .

٣ - لقطة داخلية لغرفة البريد في القطار يفتحها اللصان ويقتلان الماعى ويأخذان الأشياء الثمينة ويخرجان من الغرفة .

٤ - قاطرة الفحم في كايينة القطار : اللصوص يقتلون عامل الفحم بعد معركة عنيفة ، ويلتقون بجنته من القطار ، ويرغون السائق على التوقف .

٥ - لقطة خارجية للقطار والسائق يفصل القاطرة عن العربات .

٦ - لفظة خارجية للقطار والمصوص يرسمون المسافرين على الوثوق صفا واحدا على شريط السكة الحديدية وتسلم اشياهم الثمينة ، مسافر يحاول الهرب ويهرب في اتجاه الكاميرا ، لكن المصوص يطلقون عليه الرصاص من ظهره .

٧ - المصوص يتسلقون القاطرة ويفرون بالمسروقات .

٨ - المصوص يوقفون القاطرة على بعد اميال ، ويهربون الى الغابات ، وتتابعهم الكاميرا بحركة رأسية خفيفة .

٩ - المصوص يهبطون تالا ، ويمبرود ، هيرا ، ويستلون صهوات جياهم ، والكاميرا تتابعهم في حركة بانورامية اقلية ،

١٠ - لفظة داخلية لكتيب التليغراف رابنة عامل التليغراف تصل لظك-قيده ، فيجربى ليمطى اشارة الاذار .

١١ - لفظة داخلية لصالة رقص يصل اليها عامل التليغراف

حيث يقوم المصدة بتشكيل حيلة لمطاردة المصوص .

١٢ - لفظة لمطاردة الشرطة للمصوص فوق الجيا ، الجميع يتحرك في اتجاه الكاميرا ، واحد المصوص يلقي دصرعه عندما يقترب من بقعة السكك .

١٣ - لفظة للمصوص وهم يهصون بعد هربهم الاشياء المروقة ولكن حيلة المطاردة تنجح في حصارهم وقتلهم جميعا .

١٤ - لفظة قريبة متوسطة لزعيم العصابة وهو يطلق الرصاص تجاه الكاميرا ( والمتخرجين ايضا ) وهي اللقطة التي يذكر كتالوج شركة اديسون ( انه يمكن استخدامها في بداية الفيلم او نهايته ) .

بالاضافة الى طريقة التوليف بين المشاهد او اللقطات قبل ان ينتهي الحدث لتحاكى الى تراكب زمنى ، فان فيلم « سرقة القطار الكبير » يضيف ابتكارات ابداعية جديدة ، فعلى الرغم من ان المشاهد الداخلية تم تصويرها بطريقة ميليبس ، فان تصوير المشاهد الخارجية كان اكثر حيوية وديناميكية ، فان عديدا من اللقطات على مسيل المثال غاست باستغلال عمق الصورة ، ففي اللقطة الراية تظر الكاميرا الى الحدث من زاوية القيادة بينما ترى القطار نفسه من باب القاطرة وهو يسير فوق القضبان ، وفي اللقطة السادسة يتحرك مثل بزاوية مائلة عبر الكادر مقتربا من الكاميرا ، بدلا من طريقة ميليبس المسرحية التقليدية ، التي كان يجرى فيها المستلون بشكل افقى من جانب الكادر الى الجانب الاخر ، كما ان هناك طريقة ابداعية في استخدام الطبع المتعدد ، فالقطار الذي

نراه قادما نحونا في المقطة الأولى من خلال نافذة مكتب التليفراغ ، ليس في الحقيقة الا طبعاً مزدوجاً للقطعتين منفصلتين ، لكن الأهم من ذلك ان هناك تقطعتين نستخدمان الحركة البانورامية الرسمية او الأفقية للكamera ( القطعتين الثامنة والتاسعة ) . لقد كان هذا شيئاً شديداً الصعوبة لبل اختراع تقنية تسمح للكamera بمثل هذه الحركة ، وان كان لها تقنية مشابهة في التصوير الفوتوغرافي البانورامي ، وفي النهاية فإن هناك اتجاه بالتوليف المتوالى ، الذى يذكرنا بنسخة الكقطع المتبادل لفيلم « حياة رجل الاطباء الأمريكى » عندما يقطع بوورتر من هروب اللصوص في المقطة التاسعة ليعود الى عامل التليفراغ في المقطة العاشرة .

ومع ذلك ، وبصرف النظر عن هذه المزايا ، فسان و مرقة القطار الكبرى « ليس فيلماً عظيماً ، فكل المشاهد الداخلية تم تصويرها بطريقة ميليس المسرحية ، حيث يتحرك الممثلون من اليسار الى اليمين أو بالعكس غير « متصلة » الكادر ، وحيث تبدو ايماءات الممثلين مبالغاً فيها . علاوة على ذلك ، فإن بوورتر لم يستخدم أبداً أكثر من زاوية كاميرا واحدة في أى من هذه المشاهد . كما ان أغلب لقطاته مثل لقطات ميليس هي لقطات عامة تصور الممثلين من مسافة بعيدة نسبياً - من ناحية أخرى ، فإن بناء اسمرارويه الحدث الدرامى من خلال ثلاث عشرة مقطة منفصلة ( ليس من بينها المقطة القريبة في نهاية الفيلم ) قد أظهر ان البنية السردى للسينما ليس مفطراً الى اتباع طريقة تتابع المشاهد في المسرح التقليدى ، حيث ينتهى المحافظة على وحدة الزمان والمكان ، ولكن بوورتر أكد على ان التسيما يمكن ان تحقق البنية السردى . من خلال « اللقطات » التى يتم ترتيبها تبعاً للقواعد سينمائية خالصة . ان هذه القواعد هى التى قام جريفيث وآخرون فيما بعد بتطويرها ، ولكن بوورتر هو الذى وضع يده على الحقيقة الجوهرية بأن السرد السينمائى لا يعتمد على ( علاقة الأشياء أو الممثلين داخل المشهد ) كما يفعل المسرح والتصوير الفوتوغرافى ، ولكن على علاقة اللقطات بعضها ببعض . وكما سوف نرى فانها العلاقة شديدة الثراء التى تم استغلالها لتطبيق الملام مثل « مؤلف كفة » ( ١٩١٥ ) و « المبرعة بوتمكن » ( ١٩٢٤ ) .

لم يكن المتفرجون المعاصرون لبورتر يفهمون شيئاً من ذلك ، ولكنهم أحبوا تلك الاثارة الدرامية التى خلقها توليف بوورتر ، بالاضافة الى ما أسماه البعض حينذاك « مؤثراته الخاصة » مثل كلويته اليفوى للشدان بالثوبين الأصفر والبرتقالى في مشاهد تبادل إطلاق النار . لقد حتى فيلم « سرقة القطار الكبرى » نجاحاً جماهيرياً ملحاً ، حتى ان المديح من

صناع الأفلام في جميع أنحاء العالم حاولوا تقليده ، كما أنه استطاع تأسيس طريقة في السرد السينمائي الواقعي ، بالمقارنة مع أسلوب ميليس الفضائي ، وهو السرد الذي ما زال سائدا حتى اليوم . بالإضافة إلى أن فيلم بودتر أصبح من حيث الطول وزمن العرض نموذجا لفترة طويلة لا يسمى « الأفلام البكرة الواحدة » التي يتراوح عرضها بين عشر دقائق وست عشرة دقيقة ، ( لقد كانت زيادة طول الفيلم وزمنه ذات علاقة وثيقة بضرورة تطوير أسلوبه السردى وتمقيده ) . علاوة على ذلك ، فإن فيلم بودتر استطاع أن ينجز ما لم يستطعه فيلم آخر قبل عام ١٩١٢ ، بإقناع المستثمرين بأن السينما مشروع اقتصادي مربح ، وهو ما أدى بالضرورة إلى انتشار دور العرض في أنحاء البلاد جميعها ( كان يطلق عليها « بيكل أوديون » ، حيث كانت تذكره المسحور تقدر بكنلة أو خمسة سنتات ) .

قام بودتر بعد نجاح فيلمه بإنتاج وإخراج أكثر من خمسين فيلما ، وهو ما يوضح قدرته على أن يروى قصصا سينمائية بنفس الطريقة التي أرمى قواعدها في « سرقة القطار الكبرى » . لكنه من جانب آخر واصل الطريقة التقليدية في السرد ، من خلال تراكب وتداخل الأحداث في بعض أفلامه ، مثل « مقصورة القوم قوم » ( ١٩٠٣ ) الذي يمكن اعتباره مسرحية مصورة في أربعة عشر تابوفا . تربطها عنطوين وصفية ( وقد يكون أول من استعمل مثل هذه العنطوين ) ، كما كانت الخلفيات ملونة مع بعض الرقصات المثيرة . أما فيلم « صاحب السوايق » ( ١٩٠٤ ) و « مجنون السرقة » ( ١٩٠٥ ) فقد كانا ميلودراما عن الظلم الاجتماعي . أما أعمال بودتر الأخيرة فقد اتسمت ببراعة تقنية متواضعة ، وإن عجز بعضها بعض اللحنات الإبداعية ، مثل الاختيار الدقيق لروايات التكديرا وتطابقها من لحظة إلى لحظة في فيلم « مطاردة المجنون » ( ١٩٠٤ ) واستخدام الاضواء الفلورية من مصدر ضوئي واحد في فيلم « العصور السبعة » ( ١٩٠٥ ) واستخدام اللقطات البانورامية كما في فيلم « القبعات البيضاء » ( ١٩٠٥ ) ، وتجريب استخدام التحريك في فيلم « حلم عفريت الكؤوس بالعين » ( ١٩٠٦ ) و « اللب الكمية » ( ١٩٠٧ ) .

لكن بودتر لم يستطع أن يتواءم مع الطرائق الجديدة في إنتاج الأفلام التي فرضها اتساع نطاق دور العرض السينمائي ، التي أصبحت تجتلب منذ عام ١٩٠٧ أكثر من مليون متفرج كل يوم . لقد فرض ذلك التعلق الجماهيري ، والاقبال على الأفلام التي تحكي قصصا ، أن تقوم صناعة السينما بتعديل نظم الإنتاج فيها ، وهو ما أدى بالضرورة إلى خلق نظام أداوي هومي شفيد الصرامة ، وهو ما اضطر بودتر إلى أن يتركه

شركه اديسون ، ليؤسس شركته الخاصة التي أطلق عليها ( دكس فيلم ) ، والتي تابعها عام ١٩١٢ ليدهق بشركة ادولف روكور كمدير عام لشركة ( مثلي السينمائي المشهورين ) ، حيث أشرف على الانتاج العام ، وأخرج بعض الأفلام التقليدية الفاجحة التي تلمس المسرحيات المصورة مثل « سجين زلفا » ( ١٩١٣ ) و « الكونت دي مونت كريستو » ( ١٩١٣ ) و « تس من بلاد العواصف » ( ١٩١٤ ) و « المدينة مقاتلة » ( ١٩١٥ ) ، حتى ترك صناعة السينما نهائيا عام ١٩١٦ . ( لا يمكن إغفال أن بوتر رغم ابتداعاته المحدودة في الفترة الأخيرة ، قد قدم مساهمات في التجريب في تسجيل الصوت ، والتصوير السينمائي بالألوان ، والشاشة العريضة وأجباناً بالبعد الثالث . كما أنه استطاع أن يصنع آلة عرض دقيقة من نوع ميبيلكس التي كانت ابتكاراً خالصاً له ، وأصبحت شائعة في دور العرض حتى الهارت شركته الخاصة خلال الالهياد الاقتصادية عام ١٩٢٩ ) . لقد كان بوتر مثل ميليس يملك عبقرية في مجال السرد القصصي كانت ملائمة للجمهور آنذاك . وإذا كنا ننظر اليوم بمنزلة النقد الى التوليف الذي يضطر لتركيب الأحداث وإعادةتها ، فإن تلك كانت هي الطريقة التي يستطيع بها الجمهور في تلك الفترة أن يلهم القصص السينمائية .

ومن المفارقات أن مساهمات بوتر أكثر من أي سينمائي آخر كان لها الفضل الأكبر في انتشار دور العرض ذات السقفات المكشوفة ، قتل انشائها ( ١٩٠٥ - ١٩٠٦ ) . كانت العروض السينمائية تقام في أماكن مختلفة مثل مسارح الفودفيل ومواقف العربات ومخازن المحلات وقاعات المعاصرات والكنائس والصالونات ، وكانت العروض السينمائية عبارة عن استراحات بين الفصول المسرحية ، وكانت مسارح الفودفيل في المدن الكبرى تتنافس على استئجار هذه الأفلام ، بل أن بعضها استمار لنفسه اسماً سينمائية مثل سينماتوجراف وبيوجراف ، وعندما لم تكن السينما إلا مجرد بدعة جديدة ( ١٨٩٥ - ١٨٩٧ ) ، كان أصحاب دور العرض المتخصصة الشهيرة هم صناع الأفلام أنفسهم ( مثل مولير ) ، أو قريبو الصلة بشركات الانتاج ( مثل ولف وجومون وشركتهما ليتسكوب التي كانت مرتبطة بشركة اديسون للتصنيع ) ، ولقد كان الأمر يتطلب من شركة الانتاج أن تزود المسرح بملل العرض ، وبرنامج لعصر من الأفلام جراح بين ثمان وخمس عشرة دقيقة ، لقد كان هذا يعني أنه في ذلك الوقت كانت صناعة السينما وحدة واحدة ، فنتجوا الأفلام يقومون بالإشراف على العرض والتوزيع في نفس الوقت ، ولكن بحلول عام ١٨٩٧ تغير هذا النظام ، عندما بدأ المنتجون يبيعون آلات العرض والأفلام لأصحاب دور العرض المختلفة ، الذين كان عليهم أن يسافروا في أنحاء



البلاء ليغدوا عروصهم . وهكذا تم الانحلال بين صناعة الأفلام ولعلائق حق العرض ، للمرة الأولى في تاريخ السينما ، وأصبح لصاحب آلة العرض سيطرة كبيرة على الشكل الذي تقدم به الأفلام للجمهور ، حيث أنه كان مسئولاً عن تنظيم عرض الأفلام القصيرة التي يشتريها من المنتجين ليصنع منها برنامجاً متسقاً ، يرضى به رغبات الجمهور . كما امتدت مسئولياته لتقديم وصف يقرؤه موقوف خاص يشرح للمتلقيين ما يرونه على الشاشة ، بالإضافة لمصاحبة موسيقية ومؤثرات صوتية وهو ما يمكن اعتباره في النهاية نوعاً من التوليف كان يقوم به أصحاب دور العرض بأنفسهم والذين يمكن اعتباره أول « مؤلفين للأفلام » ( بنفس الطريقة التي يمكن بها اعتبار بورتر مشرحاً بالمعنى المعاصر ، بعد أن تأسست صناعة السينما في العقد الأول من القرن العشرين ) .

ومع ذلك فال ممارسة بيع الحقوق الكاملة للعرض ، التي كانت ملازمة لأصحاب دور العرض المتقلة ، قد أصبحت أكثر ملازمة لانشاء العديد من دور العرض المتخصصة ، ونشأت مهنة جديدة هي مهنة الموزع ، الذي يشتري نسخ الأفلام من المنتجين ، ويقوم بتأجيرها لدور العرض مقابل ٢٥٪ من ثمنها ، ولما بعد أصبحت أعمال التأجير مناسبة لتكاليف الإنتاج وعائد شبكات التذاكر بالنسبة لكل فيلم على حدة . وأصبحت صناعة السينما أكثر وساطة مع التخصص في الإنتاج أو التوزيع أو العرض ، تضمن الربح لكل هذه النشاطات جميعاً . فقد حصد الموزعون ثروات حقيقية بتأجير النسخة الواحدة للعديد من أصحاب دور العرض المرة بعد المرة ، كما أن أصحاب دور العرض وحدها أن من الأسماء لهم أن يقدموا برامج متنوعة ، دون مخاطرة مالية ، ودون الاحتياج لرأس مال كبير . كما أن المنتجين ازداد الطلب عليهم لصناعة المزيد من الأفلام ، لتلبية احتياجات دور العرض العديدة ، ( على سبيل المثال يذكر بعض المؤرخين أنه بين نوفمبر ١٩٠٦ ومارس ١٩٠٧ اضطر المنتجون لزيادة الإنتاج الأسبوعي للأفلام من ١٠ آلاف إلى ٢٨ ألف فلم . ومع ذلك فقد كانت السوق تحتاج إلى أكثر من ذلك ) .

لقد كان التأثير المباشر للتنامي السريع في نظام التوزيع هو ازدهار انشاء دور العرض المتخصصة التي تضم عدداً في الولايات المتحدة من أربع أو خمس عام ١٩٠٤ ، إلى ما بين ٨ آلاف و ١٠ آلاف عام ١٩٠٨ . وفي السابق كان هناك بعض دور العرض التي لم تستمر الا ثمانية عشر سنة ، لتتحول إلى نشاطات أخرى ، أما بعد رسوخ نظام التوزيع فقد أصبح مضموناً انشاء دور العرض ذات البعثات الخمسة - كان أول ، ليكل أوديون - من هذا النوع هو الذي افتتح في بيتسبرج في ١٩٠٥ ،

وانتشرت بعدها دور عرس مشابهة تقدم عروضاً من عشر إلى ستين دقيقة من الأفلام القصيرة مقابل حصة أو عشرة سقات ، وكان نمى التذكرة متناسبة مع المواد الترفيهية المتاحة ، مثل عزف البيانو أو القاعد الوثيرة . وعلى الرغم من أن دور العرض تلك كانت مرتبطة أصلاً بجمهور الطبقة العاملة ، فإنها اجتذبت جمهور الطبقة الوسطى أيضاً في نهاية العقد ، وأصبحت مرتبطة في ذهان الناس بشعاعة القصص السينمائية ، وأصبحت الطول التقليدي للأفلام ذات البكرة الواحدة التي تبلغ حوالي ألف قدم أو ١٦ دقيقة من العرض .

لقد كان هذا النظام الصناعي هو ما قاومه بورتر ورغضه في النهاية . ولكنه ليل أن يترك شركة اديسون سنة ١٩٠٩ ، قدم حيناً كان بالمصادفة حيواً بالنسبة لتاريخ السينما ، حين صنع فيلمه الميلودرامى غير الشهير « الانقاذ من عش النسر » ( ١٩٠٨ ) . والذي ظهر فيه ممثل شاب يدعى ديفيد واوك جريفيث في أول دور للبطولة ، والذي كان بداية عمله السينمائي الذي استمر عشرين عاماً تالياً ، وأسهم في تطوير شكل سردى سينمائي أكثر كسفاً . قبل أن يظهر جريفيث في فيلم بورتر ، كان قد تنقل بين العديد من المهن المختلفة - مثل الكومسيونجى والبيع الجوال ، ولكنه كان يريد أن يصبح كاتباً . وبعد سلسلة من القصص والمسرحيات الفاشلة ، قادته قضاة الى استديو اديسون وهو يحمل سيناريو عن مسرحية فرنسية من تأليف فيكتوريان ساردو تدعى « لاتوسكا » ، والذي رفضه بورتر لاحتوائه على العديد من المشاهد التي تتطلب أعداداً كبيرة من الكومباس ، ولكنه عرض على جريفيث خمسة دولارات في اليوم لكي يمثل في أفلام تافهة من صمته ، وعلى الرغم من الحجل الشديد الذي ظهر على جريفيث في أدواره التمثيلية ، فإنه لعب دور البطل في فيلم « الانقاذ من عش النسر » ، للطلب الذي يتخذ طفاه الرضيع من فوق قمة جبل ، من بين الباب ومخالب نسر متوحش ، ويصاحبه حتى الموت . ( لقد كان هذا الصراع الشابة ديمية على يد جريفيث شديدة التبسيط والسذاجة للتجربة الإنسانية ، كما قلناها في الفلم التالية كيمخرج على أنها صراع عنيف بين قوة الظلام وقوة الضوء أو بين الشر والخير ) . وعندما ظهر هذا الفيلم على الشاشة في بدايات عام ١٩٠٨ ، كان بورتر قد ترك دوره المهم في صناعة السينما ، ولكن بعد أن تمت ولادة تقنيات السينما وتطورت لغتها السردية ، لقد كانت السينما على موعد مع أول لقمان يقدم حرفاً فنياً ، والذي سوف يساهم في تطوير لغتها وتقليدها واتساعها بها .

## السينما تغزو العالم ( ١٩٠٧ - ١٩١٣ )

### ( ١ ) أمريكا : بدايات تأسيس صناعة السينما

بحلول عام ١٩٠٨ ، خرجت السينما من مجرد كونها مضافة اقتصادية ، الى مصاف كونها صناعة رئيسية ومحترمة وذات نطاق واسع . ففي ذلك العام كانت قد تأسست عشرة آلاف دار عرض ( ليكل أوديون ) ، ومائة شركة لتوزيع عبر الولايات المتحدة ، كان يقوم بتزويدها بالأفلام عشرون شركة للإنتاج السينمائي ، والتي كانت تقوم بصنع الأفلام بمعدل فيلم أو فيلمين من مقاس البكرة الواحدة لكل مخرج يعمل بها كل أسبوع . ولقد كان الموقف مشابها في القارة الأوروبية وبريطانيا . وعندما كان جريفيث قد دخل بالفعل حقل صناعة السينما ، كانت الاستوديوهات - أو « المصانع » التي تقوم بصنع الأفلام في العالم الغربي - تكاد تفي بصحوبة متطلبات الجمهور لأن يرى أفلاما جديدة ، علاوة على ذلك . فقد اتسع الاهتمام الجماهيري بالسينما كاختراع جديد عبر العالم كله - بصرف النظر عن نوعية الأفلام ذاتها - وذلك بفضل الشبكة العالمية لتوزيع وعرض الأفلام ، وعلى الرغم من أن اختراع اصباح الزئبقي ، الذي يولم ضوءا لوليا للتصوير دون حاجة لضوء الشمس ، قد شجع شركات عديدة لبناء استوديوهات منذ عام ١٩٠٣ ، لقد كان أغلب الأفلام يتم تصويرها في ضوء الشمس خلال يوم واحد . بميزانيات تتراوح بين ٢٠٠ و ٥٠٠ دولار ، كما كان أغلبها من نوع البكرة الواحدة ذات الألف قدم طولا ، والتي يتراوح زمن عرضها بين عشر وست عشرة دقيقة تحا لمرة العرض .

كان معظم هذه الأفلام يتم تصويرها بطريقة تحت التجميع الآن ، كما كانت تتبع طرائق السرد المسرحية التقليدية على طريقة أفلام ميليس ،

واستخدام الأزمنة المتداخلة على طريقة بودتر ، مع استخدام حكايات من الطبيعة ، كما كان من النادر أن يصاد تصوير أية لحظة ، لذلك لم يكن غريبا أن الصناعة الوليدة - التي كانت تهتم أساسا بسرعة الإنتاج وكيفية - لم تكن تغطي اهتماما كبيرا بالتجريب الإبداعي . لقد كانت طريقة العمل تدور على النحو الذي وصفه لويس جاكوبز في كتابه « نهضة الفيلم الأمريكي » : « لقد كان الحدث الواحد يتم تجريئه إلى مشاهد ، يقوم صانع الفيلم بتصويرها في ثلثيها الزمني ، وكان عدد هذه المشاهد يتراوح بين سبعة وعشرة ، كل منها يبلغ ١٠٠ إلى ١٥٠ قدما ، حتى لا يتجاوز طول الفيلم ١٠٠٠ قدم ، وهو نفسه طول الفيلم الخام المتاح ٢٠٠٠ . ولقد فرض ازدياد الطلب على الإنتاج وجود عدد أكبر من العاملين ، وتقسيما للعمل والمسئوليات حتى تتحقق سرعة الإنتاج . وبحلول عام ١٩٠٨ ، أصبح الإخراج والتعديل والتصوير وكتابة السيناريو والتعويض والطبع تخصصات منفصلة متساوية في أهميتها ، وكان كل عامل من هؤلاء المتخصصين يعتبر نفسه جزءا من مؤسسة صناعية كاملة ، لم يكن لأي منهم الحق في أن يرد اسمه في انتقادات ، فلم يكونوا إلا موظفين ، وأي شهرة جماهيرية لأي منهم سوف تعني الحصول على أجر أكبر ، بل إن معظم المخرجين والممثلين والمصورين الذين دخلوا إلى عالم صناعة الأفلام كان يتابعهم نوع من الشغل لا يربطهم بهذه الصناعة ، أو كما لو أنهم اضطروا للعمل فيها لكسب العيش ، لذلك لم يكن أي منهم يملك في السينما كل ما له إمكاناته الإبداعية » .

إن علمه للملاحظة الأخيرة التي ساقها جاكوبز شديدة الأهمية ، فقد كان صانعو الأفلام الأوائل يطمحون بأنهم يصنعون نوعا من التسلية الوظيفية - ولقد كانت تلك هي الحلقة قبل - لذلك فقد تأخر نمو في السينما عقدا كاملا . وكما يحدث دائما في تاريخ الفن السينما ، فإن قواعد الإنتاج الجماهيري الصارمة ، وتلبية الاحتياج المتزايد لإنتاج الأفلام ، قد تركت انطبعا لدى صانعي الأفلام بأنهم يمارسون عملا يوميا دائما ، وباستثناءات قليلة جدا ، فقد أدى ذلك إلى قمع أي نوايا إبداعية أو تحرر في الأفكار ، لم يكن هناك أية إدارة ثقافية أو إبداعية في ذهن معظم صانعي الأفلام ، على عكس ما قد تتصور أحيانا عندما نفكر في مولد فن السينما ، لأنه لم يكن أحد مهتما بالفعل بأن هناك فنا يولد ، لذلك ظلت صناعة السينما بين عامي ١٩٠٣ و ١٩١٣ ، تدور في حلقة مفرغة من إنتاج الأفلام المتواضعة متساوية .

ومع ذلك ، فقد كان التنافس الاقتصادي بين شركات الإنتاج المتصارعة عبثا وقاسيا ، فمل الرغم من أن لويس اديسون قد ادعى ملكيته لاختراع

كاميرا الصور المتحركة . فإن عديداً من الشركات كانت مستعمل آلات مشابهة دون أن تصد له أية حقوق ، وكانت حسابات الخسائر من القضايا المتبادلة بين اديسون ومثالسيه . ومن ناحية أخرى تعد مورتون المطالعة بين الموزعين وأصحاب دور العرض ، فحصلوا كانت حقوق التوزيع وفواتيرها ما تزال في طور الاعداد والتسكين . وحين لم تكن شركات الانتاج تهتم بالحصول على مثل هذه الحقوق لأنفاسها ، فقد كان الطلب للإفلام نوعاً من الملكية العامة ، وكانت ممارسة سرقة النسخ وإعادة طبعها بشكل غير قانوني ممارسة عامة ( تماماً مثل الكتب قبل عام ١٨٩٣ ) . من الناحية النظرية ، فقد كانت شركات الانتاج تملك بالطبع أفلامها التي تنتجها - وحتى النسخ المقلدة منها بشكل غير قانوني - ولكن لم يكن هناك من الناحية العملية أية معايير مهنية تضمن لهذه الشركات الحصول على حقوقها .

ليس في هذا ما يشعرك ، لأن الامر ذاته يتكرر فيما يحدث اليوم داخل سوق تسجيلات الفيديو والشرائط الصوتية . لقد كان الامر يشبه قانون البقاء للأقوى على طريقة داروين ، حيث من يمتلك القوة هو الذي يمتلك الحق في البقاء . وكانت الفترة بين ١٨٨٠ و ١٩٠٤ هي زمن « الباترونات الصوصي » الكبار في أمريكا ، ولم يكن غريباً أن تشهد تلك الفترة شخصاً مثل جوزيف مكاي - أحد جواميس اديسون - الذي كان متوسطاً في فضائح كبيرة مع الشركات المنافسة ، وعلى الفترة ذاتها التي شهدت اضطرابات دورية على أيدي رجال الشرطة والحرس الوطني والجماعات العنصرية . وكما ينبغي لنا أن نتوقع ، فقد كان من الضروري أن تكون هناك محاولات مضنية لتحويل الصناعة الوليدة من حالة التنافس الفوضوي على طريقة واسمالية « دعه يعمل » الى نظام أكثر عقلانية .

ومن الغريب أن السبب في هذا التحول تم على أيدي الجهتين الأكثر عداءاً للسينما : المؤسسات الدينية والأحزاب السياسية البعثية ، اللتين اعتبرتا « الصور الحية » في بديتها مجرد بدعة لن يكتب لها أن تعيش طويلاً . ولكن عندما تبين أن السينما ماضية في طريقها لتصبح قوة اجتماعية واقتصادية كبيرة ، بدأت هذه المؤسسات في الهجوم ، ففي بدايات عام ١٩٠٧ على سبيل المثال ، ظهرت افتتاحية صحيفة « شيكاغو تريبيون » المحافظة واسعة الانتشار ، لتتهم « مسرح الستات الخمسة » بأنه « يافزله » المشاعر الدنيا للأطفال وأنه اثم كامل الشروط ، واضافت الصحيفة : « من الملائم أن نواجههم بالتمنع على الفور » . لا يسكن الدفاع عنهم فهم أشراز لا خير فيهم » . لقد كانت القضية هي ذاتها القضية القديمة .

التي تعود إلى « جمهورية الملائكة » عن حق الدولة في الرقابة . ولكن حقيقة أن السينما هي وسيط جماهيري ، ووسيلة تربية ، بالإضافة إلى كونها شكلا فنيا - ووسيطا يمكن أن يتجاوز اللغة ليخلق التواصل مباشرة مع الحواس من خلال تحريك صور فوتوغرافية لما يبدو أنه واقع خفي - تجعل المسألة أكثر تعقيدا من أي مسألة أخرى عرفتها الحضارة الغربية . ( إنها المشكلة التي ازدادت تعقيدا بسيطرة الصورة على ثقافتنا المعاصرة ، من خلال التلفزيون والفيديو والوسائط التكنولوجية الأخرى ) . لم تنظر صحيفة « تريبيون » وحلفاؤها إلى هذا التعقيد والعمق في المشكلة ، فقد قلل رجال الدين والوزراء ورجال الأعمال والسياسيون في أمريكا كلها ينظرون إلى السينما على أنها مفسدة الأخلاق للشباب وتهديد للأخلاقيات المجتمع ، ومع ذلك فقد كانت المسألة عندئذ ذات بعد اقتصادي أكثر من كونها قضية أيديولوجية . فلأن السينما قد أصبحت بين عشية وضحاها صناعة تسلية جماهيرية واسعة الانتشار ، كان هذا سببا في انتقاص الاتحاد للعائدات المالية للكنائس ومسارح الفودفيل في أنحاء أمريكا . لقد كان الموقف مشابها لما حدث عندما ظهر التلفزيون على نحو مفاجئ ، ليصبح منافسا رهيبا للسينما في أواخر الأربعينيات ، لفي الحائذين فكرت المؤسسات التقليدية في فرض طوبى اجتماعية واقتصادية على المؤسسات الوليدة ، ولكن السينما مثلها مثل التلفزيون عاشت ، ولم يؤثر فيها محاولة لصق مثل هذه الاتهامات الأخلاقية بها -

### حركة تسجيل حقوق الأفلام

أثارت اتهامات المحافظين شركات صناعة الأفلام في تلك الحرب المشوّهة ، وكان هذا سببا في اتحاد الشركات الكبرى تحت قيادة شركة يوجراف اديسون لتكوين وابطء لصناعة السينما ، تحت اسم « شركة تسجيل حقوق الأفلام » في ١٨ ديسمبر ١٩٠٨ . ( لقد كان من الضروري على أية حال أن تقوم الشركات الصغرى بالاندماج لتكوين شركات أكبر ، لتظل قادرة على الاستثمار في عالم الصناعة والتجارة ) . ولكي تحمي استثمار ميطرتها على السوق ، قامت الشركات الأمريكية الكبرى لتوزيع الأفلام الأجنبية ( اديسون - يوجراف - إيسناتاي - كاليم - بوليسكوب - لوبيت - ستار فيلم - الأخوان باتي - أوبشيكال كلاين ) ، بالمساهمة المشتركة في تسجيل حقوق الأفلام وتقييمات صناعة السينما ، لهذا وقمت عقدا بالاحتكار مع شركة إيسناتاي كوفاك لتزويد السوق بالفيلم الخام ، كما فكرت شركة تسجيل حقوق الأفلام - والتي عرلت باسم « اتحاد الصناعة » - بالتحكم في جميع مراحل صناعة الأفلام ، من خلال

اصدار تراخيص لضمان الحصول على حقوق التوزيع والعرض ، وبدون هذه التراخيص لم يكن ممكناً بيع أو تداول الأجهزة السينمائية ، كما أن الفيلم الخام لا يمكن بيعه إلا لمنجمن حاصلين على مثل هذه التراخيص . كما تم تحديد أسعار تاجر الأفلام وتحديد حصص استيراد الأفلام الأجنبية ، منعاً للمنافسة مع الأفلام الأمريكية ، بالإضافة إلى ضرورة حصول أصحاب دور العرض على تراخيص بذلك . كما شهد عام (١٩١٠) انشاء « الشركة العامة للسينما » التي ضمت الموزعين المرخص لهم ، وقد كان هذا هو العام الذي وصل فيه عدد المخرجين في الولايات المتحدة إلى ٢٦ مليون شخص كل أسبوع ، وعلى الرغم من أن شركة تسجيل حقوق الأفلام تشغل احتكاراً واضحاً في الممارسة والتوزيع ، فإنها ساعدت على تأسيس صناعة السينما الأمريكية في فترة شهدت نموًا وتطوراً غير مسبوقين ، وذلك لأنها ساعدت في تحديد معايير العرض السينمائي ، وضادت من كفاءة التوزيع ووضعت نظاماً للأجور في قطاعات السينما الثلاثة : الإنتاج والتوزيع والعرض . علاوة على ذلك ، ففي تلك الأيام التي لم يكن من الممكن فيها الحصول على صورة واضحة على الشاشة ، وتحقيق التوازن بين الكاميرات وآلة العرض ، فإن منتجي الشركة صنعوا أفضل أفلام تحت هذه الظروف ، بسبب احتكارهم لأفضل الآلات ، وأحد أنواع الفيلم الخام . كانت أفلام الشركة - بشكل عام - جافة ولا يبدو فيها أثر ابتهاج على مستوى السرد ، لكنها كانت تضمن لمشاهديها درجة من الكفاءة التقنية ، لم يكن يستطيع تحقيقها أو مجاراتها إلا القليلون من منتجي هذه الفترة . لهذا السبب ، وبفضل « الشركة العامة للسينما » في ضمان توزيع الأفلام داخل الأسواق الأمريكية ، فإن عديدًا من الموزعين الأجانب اضطروا للتعامل مع شركة حقوق الأفلام على الرغم منهم ، ولو كانت الأمور سارت على نفس الوتيرة ، فإنه كان ممكناً لهذه الشركة أن تحتكر صناعة الفيلم احتكاراً تاماً في الولايات المتحدة ، وفي قسم كبير من العالم الغربي ، مع حلول ١٩١١ أو ١٩١٢ ، لكن اتحاد الشركات المنتجة قاوم هذا الاحتكار من جانب الموزعين ودمره في النهاية ليعهد الطريق لصناعة السينما كما نعرفها اليوم .

يمكننا القول إن « شركة حقوق الأفلام » ، وممارساتها الصعبة في اقتضاء أية منافسة ، كانت هي السبب أيضاً في تراجع نشاطات الشركة ، فبعد البداية أيدي الموزعون المستقلون مقاومة لهذا الاحتكار ( بلغ عددهم عام ١٩٠٩ حوالي عشرة موزعين أو أكثر ) ، كما قاوم هذا الاحتكار أيضاً أصحاب دور العرض ، الذين كان يبلغ عددهم بين ٢٠٠ و ٢٥٠٠ ، وله أتجه هؤلاء معاً في يناير ١٩٠٩ ليكونوا شركة خاصة

بالتوزيع والعرض التي أطلق عليها « الاتحاد المستقل لحماية السينما » - والتي أعيد تنظيمها في خريف هذا العام تحت اسم « التحالف الوطني للسينما المستقلة » - والتي كانت تقسم الدعم المالي والقانوني ضد شركات الاحتكار . كما تأسست أيضا « شركة توزيع وبيع الأفلام » لتمارس دورا معالما وقويا ضد الاحتكار ضد بداية تكوينها في مايو ١٩١٠ - بعد ثلاثة أسابيع من التفكير في « الشركة العامة للسينما » - وفي النهاية استطاعت هذه الشركة أن تقدم خدماتها لمئة وأربعين مركزا للتوزيع وأبيع في ٢٧ مدينة . وطوال عامين تقريبا استطاع المستقلون أن يواصلوا معادومتهم للاحتكار من خلال هذه الشركة ، التي انقسمت إلى معسكرين متنافسين في ربيع ١٩١٢ : « شركة ميوتوال للسينما » التي تقوم بالتوزيع لمنتجتي مستقلين مثل « تان هاويز » ، « جومون » ، « شركة تصنيع الفيلم الأمريكية » ، « كلير » ، « سولاكس » ، « هاجسيك » ، « لوكس » ، و « كوميت » ، وذلك بمعدل حوالي ٢٠ فيلما من مقاس البكرة الواحدة كل أسبوع . أما الشركة الثانية فكانت شركة « يونيفرسال لتصنيع الفيلم » التي كانت تقوم بالتوزيع « لشركة نيويورك للسينما » ، و « الشركة المستقلة للسماء » ، و « باور » ، و « وكس » ، و « شامبيور » و « مريابلوك » ، و « نيسنور » . ومن خلال محاكاة « شركة حقوق الأفلام » استطاع المستقلون صافسة شركات الاحتكار ، من خلال ربط عمليات الإنتاج والتوزيع والعرض وإصدار الفرائض ، لذلك استطاعوا الحصول على ٤٠٪ من سوق السينما الأمريكية . كانت أفلامهم ذات البكرة الواحدة من نفس النوعية السائدة في تلك الأيام ، ولكن المستقلين الجدد في عالم الصناعة مثل « وليم فوكس » ( ١٨٧٩ - ١٩٥٢ ) صاحب شركة « نيويورك الكبرى » لتأجير الأفلام ، و « أدولف زوكور » ( ١٨٧٣ - ١٩٧٦ ) صاحب شركة « موشن السينما المشاهير » ، سوق بإمكانها تحقيق ثورة في عالم صناعة الأفلام ، عندما أصبح المنتج الأساسي لديها هو فيلم طويل من بكرات متعددة ، وهو الأمر الذي جعل « شركة حقوق الأفلام » تزداد عمادا في إنتاج أفلام البكرة الواحدة على نحو متسرع ، مما كان يؤدي باحتضارها ويسرع بأفولها .

لقد تأسس طول الفيلم كبكرة واحدة على الاعتقاد بأن الجمهور لن يستطيع صبرا على أن يجلس ساكنا أطول من تلك الفترة . ولقد كان حقيقيا بالطبع أن أغلب مشاهدي السينما آنذاك كانوا من العمال غير التعلمين ، وكان أغلبهم من المهاجرين الذين لا يتحدثون الإنجليزية ، والذين لا يملكون القدرة على القراءة والكتابة . ولكن الحقيقة الطليقة تؤكد أنه ليست هناك علاقة بين وسائل المعرفة البصرية ووسائل المعرفة اللغوية ،



علاوة على ذلك ، فقد كانت هناك أشياء أخرى في التجربة الإدراكية الاستائية تتجاوز الفكرة المسطحة عن أن مشاهدة السينما ليست إلا عرض أفلام في حجرة مظلمة . لكن الأمر الأكثر أهمية هو أن النظام الكامل لشركة حقوق الأفلام ، والتراخيص التي كانت تصدرها ، تمتدنان اعتمادا صريحا على صك صناعة أو توزيع أفلام تتجاوز البكرة الواحدة . ولأن المصادر الرئيسية لخواتيم الأفلام الأولى كانت الروايات والمسرحيات فإن الأفلام المنتجة عنها تبدو نوعا من التثنية عندما تتحول إلى فيلم لا يتجاوز زمنه ١٥ دقيقة مثل فيلم « الملك كير » ( ١٩٠٩ ) ، و « العاصفة » ( ١٩١١ ) وخمس من روايات ديكنز وثلاث من أوبرات فاغنر وأفلام مثل « الخطيب القرمزي » ( ١٩٠٩ ) و « دار القرد » ( ١٩١١ ) و « بن هود » ( ١٩٠٧ ) ، وذلك على الرغم من أن أغلب انتاج هذه الفترة تناول أيضا موضوعات جامعية . وعندما تم انتاج أفلام أكثر طولا ، مثل الفيلم ذي البكرات الخمس « حياة موسى » ( ١٩٠٩ ) الذي أخرجه ستيفانز يلاكتون وفيلم « الإيمان » ( ١٩١٠ ) ذي البكرتين من إخراج جريفيث ( كان المنتجان تابعتا لشركة حقوق الأفلام وهما شركة فيشبايرال وبيوهراف ) ، فإن نظام التوزيع ظل على حاله ، فقد كانت الشركة تقوم بتأجير الفيلم لأصحاب دور العرض بكرة على أسبوع ، مما أدى إلى أثر فادح على أساس الجمهور باستمرارية الطمث فيها ، وفي تبرد واضح عن تلك الطريقة ، فإن عديدا من أصحاب دور العرض كانوا يحتفظون بالبكرات دون أن يعرضوها ليومها في حفلة واحدة ، وهو ما أدى بشركة حقوق الأفلام إلى توزيع الفيلم الثاني « لجريفيث » ذي البكرتين « اينوش آند » ( ١٩١٢ ) كفيلم واحد متكامل .

### فجر الفيلم الروائي الطويل

اكتسب الفيلم الروائي الطويل المكون من عدة بكرات نبولا جامعييا عاما عام ( ١٩١١ ) ، مع عرض فيلمين أوروبيين : « الصليبيون » ذي البكرات الأربع ، و « جعيم فانتى » ذي البكرات الخمس ، ولكن الفيلم الذي حقق نجاحا ساحقا كان الفيلم الفرنسي « الملكة اليزابيث » ( ١٩١٣ ) من إخراج ميري كاتنول ، والذي يبلغ طوله ثلاث بكرات ونصف ، وقامت بطولته مشهة مسرح الشهيرة « صالة برقاو » وهو الفيلم الذي ألهم رجال صناعة السينما الأمريكية إنتاج عرض الأفلام الروائية الطويلة في أمريكا . كان فيلم « الملكة اليزابيث » من انتاج شركة « الفيلم التاريخي » ، ولم يكن إلا « مسرحية مصورة » بالمعنى الأسوأ للكلمة ( كما سوف يتضح لاحقا عنه مناقشة « أفلام الفن » ) ، لكنه حقق نجاحا ماليا كبيرا للمستورد

**أدولف زوكور** ، حتى أنه استطاع أن يؤسس شركة « الممثلين المشهورين » للإنتاج ، من خلال عائلته من هذا الفيلم ( ويقال أنه كسب ٨٠ ألف دولار من خلال استثمار ١٨ ألف دولار فقط ) .

تزايد إعجاب رجال صناعة السينما الأمريكية لإنتاج الفيلم الروائي الطويل في ديسمبر ( ١٩١٣ ) ، عندما استطاع الفيلم الروائي الإيطالي « كوفاديس » ( آل أين ) ، ببيكراته التسع ومشاهد الضمحة ، تحقيق نجاح هائل داخل الأسواق الأمريكية . كان هذا الفيلم ، الذي أخرجهُ اريكو جواد زوني ( ١٨٧٦ - ١٩٤٩ ) ، يحتوي على مشاهد حشود هائلة من الممثلين ، وموتورات خاصة مبهرة ، جعلت الجمهور منجذبا تماما خلال فترة عرضه التي تزيد على ساعاتين ، وأثبتت للمنتجين الأمريكيين أنه لا مجال للشك في أن مستقبل السينما يكمن في جانب مهم منه ، في الفيلم الروائي الطويل . كما قام فيلم « كوفاديس » بتأسيس قاعدة مهمة غير مسبوقه ، فقد انتصر عرضه الأول على دور العرض الأخيرة وليس مسارح الستات الخمسة ( النيكل أوديون ) ، وهي السياسة التي سوف يتبعها « ميرفيث » فيما بعد في أفلامه الطويلة . وهكذا أعجب جمهور جديد أكثر ثروة وثقافة للسينما الأمريكية وهو الأمر الذي لم يتحقق منذ ولادة السينما . وكان النجاح العالمي لفيلم « كوفاديس » كبيرا ، إلى درجة أنه جعل إيطاليا تضع يدها على قسم كبير من سوق السينما العالمية حتى اندلعت الحرب الأولى . وهكذا شهدت بدايات عام ( ١٩١٤ ) ميلنا تاريخيا آخر من التي عشرة بكرة ، حقق نجاح تجاريا هائلا ، وهو فيلم « كابيريا » من إخراج جوفاني بامستروني ( ١٨٨٣ - ١٩٥٩ ) . لقد سبق « كابيريا » ملامح جريعت المطيعة ، في استغلال الحركة الحرة للكلمة ، والمنظر الفسحة المعلقة ، وطرائق السرد السينمائي ذات البناء المتناسك ، ولي المطقة . أنه من المحتمل أن جريفيث قد شاهد هذه الأفلام الإيطالية ، أثناء صناعته لفيلم « جوديث من بيتوليا » ( ١٩١٣ ) ، ومولداته « ( ١٩١٥ ) .

لقد تأثر قطاع كبير من جمهور السينما بالأفلام الإيطالية ذات المناظر الفسحة ، وهو ما خلق سببا قويا داخل صناعة السينما الأمريكية تجاه تقليدها ، في تصف واضح للشكل المحافظ الذي لم تغيره شركة حقوق الأفلام ، في إنتاجها للأفلام من بكرة واحدة أو بكرتين . كانت هناك في البداية صعوبات في توزيع الأفلام الروائية الطويلة ، بسبب تكاليف الإنتاج العالية كانه المنتجون يقاتمون مثل هذا النوع من الأفلام ، لأنهم كانوا يفسون تسعيرة صاعدة لسعر كل قدم من الفيلم . ولكن بحلول عام ( ١٩١٤ ) ، وبانتمه تحالف « موزي الأفلام الأمريكيين » ، بدأ نظام جديد في مواجهة سعر تأجير الأفلام مع تكاليف الفيلم الخام وعوائد شباك

التذكّر ، ( من الشركات الأولى التي تبنت هذا النظام « باراماونت » ، و « وارنر » و « شركة الفيلم العالية » ) ، وهو ما اتبع المنتجون في النهاية بأن الأفلام الروائية الطويلة لها ميزات اقتصادية تفوق بها على الأفلام القصيرة . وتعلم أصحاب دور العرض سريعا أن الأفلام الطويلة يمكن أن ترفع من سعر التذكرة ، وتحقق عددا أكبر من أسابيع العرض ، بالإضافة إلى أن عرض فيلم واحد طويل يسهل طرائق الإعلانات الأقل تكلفة من البرامج التي تحتوي على عدة أفلام قصيرة . ومن الناحية الصناعية ، فقد وجد المنتجون أن استثمار رأسال أكبر في الأفلام الطويلة تقابله مبيعات أكبر للموزعين ، الذين كانوا يدورهم يرون أنه ينالوا نصيبهم من الأرباح عند بيعهم الأفلام لدور العرض . وهكذا استقطبت صناعة السينما بنشاطاتها المختلفة أن تميد تنظيم نفسها بسرعة بالتركيز على إنتاج الأفلام الطويلة، التي مازال ينظر لها الجمهور حتى اليوم على أنها السلطة الرئيسية في عالم صناعة الأفلام .

كان الفيلم الروائي ( المتصارف عليه آنذاك باحتوائه ٤ بكرات أو أكثر ) مبيعا في أن تصبح السينما فنا معترفا من وجهة نظر الطبقة المتوسطة . لكنها استطاعت أن تقدم شكلا فنيا مشابها لذلك الذي يقدمه المسرح التقليدي . وصالحا لاقتباس المسرحيات والروايات التي تنير اهتمام الطبقة المتوسطة . وفي الفترة السابقة ، كانت شركات الإنتاج خلال العقد الأول من القرن نظّر لنفسها على أنها تقوم بتصنيع تسمية رخيصة لجمهور واسع غير متملم ، بل إن « شركة حقوق الأفلام » قد وضعت لهذا المفهوم في صناعة الأفلام نظاما صارما خلال السنوات الخمس التي سيطرت فيها على الصناعة . وهكذا لم يجد جمهور الطبقة المتوسطة في تلك الأفلام القصيرة ما كان يطمح إلى أن يراه على الشاشة ، لذلك فانه فضل أن يلبى في المنزل ليقرأ أو كان يذهب للمسرح ، وهو الأمر الذي استثمر خطره مخرجون قلائل دخلوا لذلك إلى عالم صناعة الأفلام - من أهمهم جريفيث - كانوا ينظرون إلى الوسيط الفني الجديد على أنه وسيلة حادة لتبسيط الفني، لذلك كان بزوغ الفيلم الروائي الطويل شبيها بالانتاج جديد أصنام المكافآت طرائق السرد السينمائي الأكثر تعقيدا ، كما أتاح لصناع الأفلام وسيلة لتحقيق أهدافهم الفنية جادة ، لذلك كانت الأفلام الروائية الطويلة مبيعا في أن تكسب السينما على مستوى الكم والكيف معا . وعلى الرغم من أن الأفلام الطويلة كانت تحتاج إلى زمن أطول ، وميزانية أضخم ، وعناية أكبر من الأفلام القصيرة ذات البكرة أو البكرتين، فإن نجاحها جماهيريا لميلها معه ليلم قد أتاح لصناعة السينما تأسيس

معايير تقنية حديثة ، ولطم للإنتاج أكثر احكاما ، لتصبح تلك هي مهارة المنافسة الرئيسى فى مجال صناعة السينما .

فمن أجل تطبيق التلاؤم مع الشكل الجديد للأفلام ، والتوعية الجديدة للجمهور ، كان من الضرورى أن ينتشر نوع جديد من دور العرض السينمائية فى كل أنحاء البلاد ، كان أولها هو سينما « ستراند » ذات الثلاثة آلاف والثلاثمائة كرسي، التي أمشأها ميتشل لـ « هاركس » فى قلبه متطنة بروود واى فى هاتمان عام ( ١٩١٤ ) ، ولم يعد مألوفاً تحويل الدخول والبدومات الى دور عرض ذات مقاعد خشبية ، فقد كانت دور العرض الجديدة تحسباً لما يسمى « قصور الاحلام » الشخطة والفخمة التي سيطرت عليها استوديوهات هوليوود الكبرى في العشرينيات . لقد كانت سينما « ستراند » على حصيل المثال تحتوي على مستويين لجلوس المتفرجين ، ودخل من الرخام ، والسناظر ، وثريرات البلور ، والمسجادة الباهظة ، والطيد من الغرف الصغيرة لجلوس العائلات ، ومكان لأوركسترا من ثلاثين عازفاً ، وآلة أودغن شديدة الضخامة - كل ذلك مقابل سعر التذكرة الذي كان مرتفعاً آنذاك ، إذ كان يبلغ ثمنه خمسة وعشرين سنتاً . وسبب تلك الفخامة فقد كان على دور العرض الفاخرة أن تقدم عروضاً لأفلام روائية تجلب الجماهير لكي تحقق دخلاً مناسباً . وبحلول عام ( ١٩١٦ ) كان هناك ما يزيد على واحد وعشرين ألفاً من دور العرض الضخمة فى أنحاء أمريكا ، وكان ذلك اولئهاً بهاية عصر دور العرض ذات الستات الخفية ( نيكول لوديون ) ، وبداية نظام استوديو هوليوود .

### زورج نظام النجوم

كانت محاولة « شركة حقوق الافلام » لاحتكار صناعة السينما من خلال تسجيل حقوق الانتاج والتوزيع و تراخيص العرض ، تقوم على نفس الامس التي تشبه تجربة اديسون مع الفونوجراف . لذلك فقد فشلت في التنبؤ بالانتشار الهائل ، واتساع نطاق سوق الافلام . خاصة مع تزايد مقاومة المستقلين ، ومع الامكانيات الجديدة الضخمة التي اتاحها الفيلم الروائي الطويل . لكن هناك أيضاً جانباً آخر من صناعة السينما اصابت شركة حقوق الافلام تقدير قوته واصييته في وضع سياسات التسويق ، وهو « نظام النجوم » الذي كان شبيهاً بالنظام الموجود في عالم صناعة المسرح ، ويتضمن خلق واستغلال الشهرة الجماهيرية للممثلين الرئيسيين - أو النجوم - لتحقيق الازدياد المطلب على الافلام . لقد كان متوج « شركة حقوق الافلام » يحاولون في البداية من استخدام الاسماء

الحقيقية للممثلين والممثلات والمخرجين ، وذكرها في تترات أو إعلانات الأفلام ، لأن ذلك قد يحقق لهم شهرة حاصرية تتجسم على طلب زيادة أجورهم . لهذا السبب فقد كان أكثر الممثلين والممثلات شهرة معروفين لدى الجماهير بأسماء الشخصيات التي يقومون بتثيلها في الأفلام ، ( لقد كان اسم ماري بيكفورد هو ماري الصغرى ) ، أو ربما أيضا بأسماء الشركات التي يظهرون في أفلامها ، ( فقد كانت فلورانس لورانس معروفة باسم « فتاة بيوجراف » ) ، على الرغم من أن المنتجين كانوا يملكون طوقانا مائلا من طلب المعلومات حول مشابهم الرئيسيين ، ومع ذلك فقد ظهرت في عام ( ١٩٠٩ ) مقالات حول شخصيات مثل « بن تودين » و « بيرل وايت » و « ماري بيكفورد » في العديد من الصحف الميعة بالسبينا . كما قام المنتج « كارل لايل » ( ١٨٧٦ - ١٩٣٩ ) عام ( ١٩١٠ ) باجتذاب « فلورانس لورانس » من « شركة بيوجراف » إلى « الشركة المستغلة للأفلام » ، واستطاع من خلال مقارنات سينمائية مابحة أن يحقق لها أول نجومية عالية في عالم صناعة السينما .

فبعد التعاقد معها مباشرة قام « لايل » بتوزيع تقارير صحفية لا تحيل ترقيا ، تشيع خبر موتها مستخدما اسمها الحقيقي للمرة الأولى ، ليبدأ بعدها في حملة إعلانية واسعة الانتشار لنفي تلك القصة على أنها « كذبة سوداء » أطلقها « شركة حقوق الأفلام » لكي تنطى على حقيقة أن « فلورانس لورانس » قد انتقلت إلى « الشركة المستقلة » ، ولكي يريه الأمر تأكيدا فإن « لايل » وعد بأن يقوم « كينج باجوت » الممثل الأول في الشركة ( كانت تلك هي المرة الأولى التي يظهر فيها اسمه الحقيقي في الدعاية ) سوف يرافق الأنسة لورانس إلى مساندة لويس لظهور افتتاح أول أفلامها للشركة المستقلة . ولقد كاد يحدث ما يشبه الشغب عندما احتشد نصف سكان المدينة في محطة القطار ، ليحفظوا برؤية « فتاة بيوجراف » السابقة وهي ما تزال على قيد الحياة . وكان هذا هو الميلاد الأول لنظام النجوم . ولقد أثبتت طريقة « لايل » في الدعاية للممثلين مثل « فلورانس لورانس » و « كينج باجوت » نجاحا كبيرا ، حتى أن المنتجين المستقلين سرعان ما وضعوا سياسات مشابهة للدعاية لنجومهم ، بل أن « شركة حقوق الأفلام » بدأت أيضا في استخدام نفس الطريقة من الدعاية على الرغم من أنها لم تنجح في الإقادة التي حققتها منافسوها . وبحلول عام ( ١٩١١ ) كانت شركات « فيتاسراف » ، و « لوبين » ، و « كاليم » قد بدأت بالفعل في الدعاية لممثلها ، أما شركة « بيوجراف » فقد أبت مقاومة لتلك الطريقة لفترة طويلة ، لكنها انتهت لخوضها في عام ( ١٩١٢ ) ، وبدأت في إعلان أسماء مشابها ومخرجها الرئيس « و » جريفيث الذي

سوف يطلق شهرة كبيرة في الأعوام التالية، وهكذا قامت شركات الانتاج على نحو مفاجئ، بإغراق الجمهور بوسائل التسلية المختلفة، من الصور الفوتوجرافية والصور الحائطية وبطاقات البريد ومجلات السينما، التي تقوم حينها بترويج صور المجرم المحبوبين، وسرعان ما بدأت النجومية في اكتساب أبعاد أسطورية، سوف تصبح فيما بعد هي القاعدة الأساسية للأنجاح السينمائي الأمريكي طوال خمسين عاماً -

### الانجاء الى « هوليوود »

كان المسرح الرئيسي الذي دارت عليه أحداث تلك الخمسين عاماً هو إحدى ضواحي لوس أنجلوس ( لم تكن آنذاك الا مدينة صناعية صغيرة ) . وهي الضاحية المروفة باسم هوليوود ، وذلك لأن حركة حجرة جماعية لشركات الانتاج بدأت من الشرق الى الغرب ما بين عامي ( ١٩٠٧ و ١٩١٣ ) . وربما لا نبدو لنا واضحة تماماً تلك الأسباب التي دعت صناعة متكاملة على الشاطئ الغربي لكي تتحرك بشكل كامل الى كاليفورنيا الجنوبية خلال تلك السنوات ، ومع ذلك فإنه يمكن لنا أن نطلي الخطوط العامة لتلك الظاهرة على نحو واضح ، ففي الفترة التي شهدت الاستثمار الواسع للود عرض « الليكل أوديون » ، كان ضرورياً العمل على تزويد هذه الودز بعشرين أو ثلاثين فيلماً جديداً كل أسبوع ، وهو ما فرض أن يتم الانتاج من خلال برنامج مستوى موضوع صلباً ، وهي البرامج التي لم يكن عليها تنفيذها - حيث كان التصوير يتم في مواقع خارجية ومن خلال ضوء الشمس المتاح - في الأحياء المجاورة لنيويورك أو شيكاغو ، حيث بدأت صناعة السينما الغربية من المجال الذي يمكن لها فيه الاستفادة من خبرة رجال المسرح والفنيين العاملين فيه ، لهذا فإن بعض شركات الانتاج بدأت منذ عام ( ١٩٠٧ ) في البحث خلال فترات الشتاء عن مناطق أكثر دفئاً لكي تستمر في تنفيذ برامجها عن مدار الصام . وسرعان ما تكشف للمنتجين أنهم يحتاجون مركزاً صناعياً جديداً يتميز بالطقس الدافئ المعتدل ، والتنوع في المناظر الطبيعية ، وببعض المزايا الأخرى مثل إمكانية الحصول على مشاهير مناسبين ، ولقد قامت بعض شركات الانتاج ببعض محاولات للتصوير في مواقع مختلفة مثل فلوريدا أو تكساس أو نيو مكسيكو ، وحتى في كوبا - ولكن نهاية المطاف لصناعة السينما الأمريكية كانت هوليوود - ومن المعتقد أن اعتماد كاليفورنيا الجنوبية عن سيطرة شركة حقوق الفيلم ، واحتكاراتها التي تتركز في نيويورك ، واقترب كاليفورنيا الجنوبية من الحدود المكسيكية ، كانا السبب في أن المنتجين المستقلين نظروا الى هذه المنطقة على أنها ملاذ مناسب لصلهم ،

ولكن الشركات الأعضاء في « شركة حقوق الانتاج » مثل « ميفنج » و « كاليم » و « بيوجراف » و « ايساى » كانت يدور بها قد أسست مراكز لها في المنطقة ذاتها للميزات التي سبق ذكرها ( يقدر مكتب استطلاع الطقس في الولايات المتحدة أن الأيام الممطرة في تلك المنطقة تبلغ حوالي ٢٢٠ يوما كل عام ، لذلك فإن من الممكن استخدام المنطقة لكل أنواع التصوير حتى التصوير الداخلي ، الذي يمكن تطبيقه في الأماكن المفتوحة باستخدام ستائر دقيقة توضع فوق موضع التصوير لكي تغطي الكلال ) ، بالإضافة الى تلك الطبيعة المتنوعة الموجودة في دائرة قطرها ٥٠ ميلا حول هوليوود ، والتي تشمل الجبال والأودية والبحيرات والغابات وسواحل البحر والصحراء ، حتى انه يمكن تصوير مشهد يفترض أنه يدور في البحر المتوسط بالمشور على منطقة مشابهة على ساحل المحيط الهادى - كما أن حديقة جريفيث يمكن أن تقوم مقام غابات الألب بوسط أوربى - ومن العناصر التي جذبت صناعة السينما الأمريكية الى لوس أنجلوس هو أنها كانت تضم مركزا للمسرحيين المحترفين ، ولانخفاض الضرائب بها ، ولوجود الأرض ، والأبنى العاملة الرخيصة مما سهل على شركات الانتاج الواقعة أن تشتري عشرات الآلاف من الأفدنة بسعر مناسب لأقامة الاستوديوهات الخاصة بها - وبين عامي ١٩٠٨ و ١٩١٢ ، انتقل العديد من المنتجين المستقلين للاستقرار نهائيا في هوليوود ، كما أنه بعض الشركات التي تشبهها « شركة حقوق الأفلام » بدأت في تطوير أفلامها هناك ، على أساس موسمي ، فطلى سبيل المثال ، قام جريفيث لأول مرة باصطحاب طاقم من « شركة بيوجراف » ، لتجبه غربا في سنته ١٩١٠ ، واستمر على هذا المنوال كل عام ، حتى ترك « شركة بيوجراف » في عام ١٩١٣ ليحصل على مدار العام في كاليفورنيا الجنوبية مع شركة « ميوتوال » المستقلة .

### إعادة تنظيم الصناعة وتزايد دور مديري الاستوديوهات

بحلول عام ١٩١٥ ، كان هناك ما يقرب من خمسة عشر ألفا من العاملين في صناعة السينما في هوليوود ، كما تركز فيها حوالي ٦٠٪ من أرباح صناعة السينما الأمريكية ، وقد ذكرت « مجلة فلورياتي » خلال ذلك العام أن رأس المال المستثمر قد تجاوز ٥٠٠ مليون دولار - ولأن « شركة حقوق الأفلام » لم يكن لديها الا حبرة ضعيفة بسالم الصناعة والتجارة ، فقد توقفت جزئيا عن الانتاج منذ عام ١٩١٤ ، لتتحل نهائيا عام ١٩١٨ ، ككتيبة لتطبيق قانون منع الاحتكار ، الذي وضعته حكومة الرئيس ويلسون عام ١٩١٢ ، لذلك برز دور المستقلين في احتلاك شركات

الانتاج الكبير . وتدفقت لديهم الاموال بفضل تحويلهم لانتاج الافلام الروائية الطويلة ، مثل شركة « لاسكى والممثلين المشهورين » ( التى أصبحت شركة « باواهاوفت » عام ١٩٣٥ ) ، وشركة « باراهاونت للتوزيع » عام ١٩١٦ ، وشركة « املام » . يونيفيرسال « التى أسسها ، كارل لايس » عام ١٩١٢ ، بدمج شركات « المستقلة » و « ياوارد » و « دكس » و « شامبيون » و « بيزون » ، كما تأسست شركة « املام » « جولدوين » عام ١٩١٦ على يد « سامويل جولدفيش » ، الذى أصبح اسمه فيما بعد « سامويل جولدوين » ( بالاشتراك مع « آرشيبالد سيلويس » ، كما قام « لويس ب . هاير » بتأسيس شركة « املام » « مترو » عام ١٩١٥ وشركة أخرى تحمل اسمه عام ١٩١٧ ، وتأسست شركة « املام » « فوكس » ( التى أصبح اسمها عام ١٩٣٥ « فوكس للقرن العشرين » ) على يد « وليم فوكس » عام ١٩١٥ . وبعد الحرب العالمية الاولى تأسست شركة أخرى مثل « ليو » ( وهى المؤسسة الأم لشركة « م.ج.م » التى نشأت باتحاد « مترو » و « جولدوين » و « هاير » عام ١٩٢٤ ) . كما قامت شركة أخرى تقدم تسهيلات الانتاج مثل « الشركة الوطنية الاولى للافلام » عام ١٩٢٢ . وشركة « اخوان وايلر » ( هارى والبرت وجاك وسلم ) عام ١٩٢٣ . وشركة « املام كولومبيا » التى تأسست عام ١٩٢٤ على يد هارى وجاك كورن . لقد كانت هذه المؤسسات - كما نوضح أسماؤها - هى العمود الفقري لنظام الاستوديو لى هوليوود ، كما تميز القانون على العمل بها بخصائص مشتركة مهمة . فالأول وقبل كل شيء ، كانوا قادمين من صناعة السينما كمواعين وأصحاب دور عرض ، فاعلموا فيما مضى احتكار الشركات القديمة ، ولبشوا بأطرافهم طريقهم نحو القمة من خلال عبيريتهم فى الاستغلال الاقتصادى خلال فترة ما بعد ازدهار الافلام الروائية الطويلة ، ومن خلال دمج شركات الانتاج وتأسيس شركة قومية للتوزيع ، وبامتلاك سلسلة طويلة من دور العرض فى كل انحاء أمريكا . لقد كانت رؤيتهم لصناعة « السينيما » تنور حول نموذج تجارة التجزئة ، بل لقه كان انطباعهم لى الأصل تجاراً صغاراً قاموا بالبنول لعالم صناعة السينما خلال العقد الأول لهذه الصناعة ، حين لم تكن هناك قواعد تنظفها . وحين كانت الرغبة الوحيدة للماعلين بها هى تحقيق الربح السريع ، لكنهم تحولوا من كونهم أصحاب دور العرض ذات البنشيات الخمسة ، لى يصبحوا « صناعة » لافلامهم ، لم محتجين مؤعنين ، وأخيراً أصبحوا يمتلكون ويديرون استوديوهات هوليوود .

لم تكن محض مساعدة أن يكون هؤلاء جميعاً من الجيل الأول المهاجرين يهود ، لم يحصل أغلبهم على تعليم رسمى ، بينما كان اليهود



في الفالية الساحقة منه مؤلفا عن البروتستانت والكاثوليك ، لقد أصبحت تلك المسألة قضية متارة خلال العشرينيات عندما أصبحت الأفلام وسيلة اتصال جماهيرية ، وجزءا من حياة كل مواطن أمريكي ، وعندما أصبحت هوليوود هي المشهد الرئيسي لتصدير الثقافة الى العالم ، ( على سبيل المثال فان « ولیم فوكس » كان يقوم بنفسه بمراجعة كل صغيرة وكبيرة في الأفلام التي يشنها ، حتى انه كان يقوم بتصحيح وإعادة كتابة كل كلمة يحويها الفيلم ، ومن المصادفات الساحرة ان « فوكس » قد توقف عن الدراسة في سن الحادية عشرة ليبحث عن عمل ، ويساعد عائلته الكبيرة ) . كان عام ١٩١٤ حاسما بالنسبة لصناعة السينما الأمريكية ، فقد تحقق انتصار الفيلم الطويل على اللام البكرة الواحدة أو البكرتين ، التي لم تعد موجودة الا في الأفلام التحريك أو الجرائد السينمائية وبعض مسلسلات الأفلام . ( سوف تدور الدائرة لتنتصر الأفلام القصيرة مرة أخرى ، عندما يظهر عباقرة السينما الكوميديية ، كما سسوف نشر في الفصل السادس ) . لقد تزامن ذلك مع الازدهار الاقتصادي في أمريكا بسبب اندلاع الحرب في أوروبا ، وإنا كانت التكاليف قد زادت فان الأرباح زادت أيضا ، لتتم الصناعة في كل الاتجاهات ، ولتشهد نراة البعض واقلاص البعض الآخر . لقد استطاعت بعض الشركات - ومن أهمها « باراماونت » التي كانت تؤمن بالمستقبل - أن تصبح أكثر ازدهارا وقوة ، أما الشركات الأخرى التي ظلت محصورة في إنتاج الأفلام القصيرة ، فقد انتهت الى الانهيار ، مثل شركات كانت رائدة فيما مضى من الزمن ، والتي كانت تعمل تحت اداة « شركة حقوق الأفلام » ، بينما اتحدت شركات أخرى لتبدي المقاومة لفترة قصيرة من الزمن ، مثل شركة « الأفلام الثلاث » التي ضمت « هيو توال » و « ويليامس » و « كيستون » ، التي عمل من خلال ثلاثة من أهم المخرجين الأمريكيين : « د » و « جريفيث » ، و « توفاس » و « ايتس » و « مالو سيثيت » ( وسوف نتناول أفلامهم تفصيلا في الفصلين الخامس والسادس ) أما شركات « باراماونت » و « يونيفرسال » و « فوكس » ، فقد بدأت في إنتاج أفلام طويلة على نحو غير مسبوق ، وكما يذكر المؤرخ جاكوبز ، فان شركة « باراماونت » وحدها كانت تقوم عام ١٩١٥ بإنتاج وتوزيع ثلاثة أو أربعة أفلام ووالية طويلة كل أسبوع ، لينم عرضها في خمسة آلاف دار للعرض في جميع أنحاء أمريكا .

نتيجة لهذا الاتساع الهائل في سوق الأفلام الروائية الطويلة ، فان تغيرات جذرية قد حدثت على هيكل وطاقي صناعة السينما ، فقد ازدادت أجور النجوم وكتاب السيناريو ، كما ارتفعت تكاليف الانتاج

ما كان يتراوح بين ٥٠٠ ألف دولار للفيلم الى حوالى اثني عشر ألفا أو عشرين ألفا من الدولارات ، وعلى الأرقام التي زادت ثلاثة أضعاف في سنوات ما بعد الحرب . لكن الأرباح كانت مضغوطة أيضا ، من خلال الترويج اللغائي لتنظيم النجوم ، أو من خلال الإعلان على نطاق واسع ، لخلق اهتمام متزايد لدى الجماهير لمشاهدة الأفلام ، لكن المنتجين ظلوا يبحثون عن وسائل لمصاغة الأرباح ، باستثماراتهم الكبيرة من خلال خلق نظام للتوزيع يتسع ليشمل جميع أنحاء الولايات المتحدة . ولقد كان « أدولف زوكور » كما دله هو الذي مهد هذا الطريق .

### التزاع حول نظام البيع بالجملة وامتلاك دور العرض

قام « زوكور » عام ( ١٩١٦ ) بدمج « شركة المنتجين المشهورين » التي يملكها ، مع « شركة باراماونت للتوزيع » ، وإثنتي عشرة شركة صغيرة أخرى ، ليكون « شركة لاسكي والمنتج المشهورين » ( التي عرفت فيما بعد بشركة باراماونت ) ، التي سرعان ما فرصت سيطرتها على صناعة السينما بابتكار طريقة « البيع بالجملة » . وهو النظام الذي يجبر أصحاب دور العرض على قبول الأفلام الشركة المنتجة بمجموعات كبيرة أو بالجملة ، يفرض أن الأفلام تحمل أسماء نجوم مشهورين ، على أن يتم هذا البيع مقدما وقبل البدء فعلياً في عملية الإنتاج . إن هذه الطريقة من التوزيع ، التي يمكن تلخيصها في عبارة « الكل أو لا شيء » ، تمنح بالطبع لمصالح المنتج ، الذي كان يضمن دائما منفذا لبيع أفلامه ، بصرف النظر عن جودتها ، لذلك سارعت جميع شركات الإنتاج لاتباع نفس السياسة . وفي خلال عام ، بدأ هذا النظام في أن يظهر عيوبه ، الى الدرجة التي دفعت أصحاب دور العرض الى التمرد على شركات الإنتاج المستقرة في هوليوود ، بنفس الطريقة التي سبق للمستقلين مثل « زوكور » نفسه أن تمرد بها قبل سنوات على السياسات الاحتكارية « لشركة حقوق الأفلام » .

لذلك قام المستولون من ست وعشرين شركة كبيرة ، تملك سلسلة ضخمة من دور العرض المهمة ، بتأسيس أول اتحاد لأصحاب دور العرض الأمريكية عام ١٩١٧ ، وكان هدف هذا الاتحاد هو مواجهة شركة « باراماونت » ، بإنتاج وتوزيع الأفلام بأنفسهم . لقد كانت تلك محاولة بفرض السيطرة على إنتاج وتوزيع الأفلام تماما ، كما كان نظام البيع بالجملة يمثل محاولة من جانب المنتجين لفرض سيطرتهم على وسائل التوزيع والعرض . وباختصار ، فإن كلا من سياسى الصراع - مثلهم في ذلك مثل اديسون في السابق - قد اكتشفوا أن من يفرض سيطرته على

التوزيع يفرض بالضرورة سيطرته على صناعة السينما كلها . وقد استطاع اتحاد الموزعين تحت ادارة « هودكيتسون » - الذى أسس أصلا شركة « پارلماونت » للتوزيع عام ( ١٩١٤ ) - أن يمنع نظام البيع بالجملة بحلول عام ( ١٩١٨ ) ، وأن يحصل على الحقوق الكاملة لتوزيع الأفلام يقوم بطولتها نجوم من الطراز الأول ، مثل « شاولي شاپلين » ، لكن شركة « لاسكى والممثلين المشهورين » ، قامت عام ( ١٩١٩ ) بهجوم مضاد . عندما دخلت مجال امتلاك سلسلة طويلة من دور العرض الفاخرة في جميع أنحاء أمريكا ، وقاد هذا الهجوم «زوكور» على نحو عدواني وعنيف، مثلما فعلت شركة حقوق الأفلام قبل عقد مضى ، في حربها مع المنتجين المستقلين ، لذلك أطلق على حملاته تعبیر « فرقة القتلیم » أو « عصاة الديناميت » . وبحلول عام ١٩٢١ ، كانت شركته قد امتلكت ٣٠٣ دور للعرض . بالمقارنة مع اتحاد الموزعين الذى كان يملك ٦٣٩ دورا للعرض ، وقد استمرت هذه الحرب الى العشرينيات ، وانتهت الى افلاس شركة « زوكور » ، أما اتحاد الموزعين فقد تم شراؤه على أيدي « الأخوان وارنر » ، ولكن بعد أن ألحق اتحاد الموزعين العديد من الشركات مثل « فوكس » و « جولدوين » و « يونيفرسال » بضرورة امتلاك شركات دور العرض ودخول السباق مع « زوكور » .

من ناحية أخرى ، فقد كان هذا السباق يحتاج الى أساليب جديدة يجب استثماره في شراء الأراضي والمباني ، وهو الاستثمار الذى يزيد كثيرا عن معدل تكاليف انتاج الأفلام ، وهو ما حثا ببطحي القصارف في « وول ستريت » للدخول في عملية التمويل لهذه الشركة أو تلك ، وهو ما أدى في النهاية الى أن يصبح لرجال البنوك موقع متميز في ادارة صناعة السينما لحماية استثماراتهم . لقد بدأت التطورات في تحول صناعة السينما الأمريكية الى صناعة كبرى ، بالمعنى الكامل للكلمة ، وذلك قبل أن يمر عقد واحد على نهاية عصر دور العرض ذات الشاشات الخشبية . وعندما دخلت السينما في نهاية العشرينيات الى عصر الأفلام الناطقة ، أصبحت من حيث الترتيب هي رابع صناعة مهمة وكبيرة في الولايات المتحدة .

### صعود هوليوود الى السيطرة العالمية

تأكد صعود هوليوود وتنامي قوتها بحلول الحرب العالمية الأولى ، التي تسببت في إقصاء أوروبا عن المنافسة ( فرنسا وإيطاليا على وجه التحديد ) . وأعطت لأمريكا سيطرة كاملة على سوق الفيلم العالمي الخمسة

عشر عاما نالية ، ( وربما لفترة أطول على الرغم من أن الفيلم الناطق أحدث عدة تعديلات داخل سوق السينما ) - وقبل أغسطس ( ١٩١٤ ) . كانت صناعة السينما الأمريكية مضطرة إلى أن تخوض المنافسة في سوق مفتوحة ضد مصانع السينما الأوروبية الكبرى ، كما ظلت لهذه سنوات لا تجد لنفسها مكانا إلا خلف إيطاليا وفرنسا . لكن السوق الفرنسية كانت قد شهدت أيضا بعض الانحسار في المشهور القليلة السابقة على بداية الحرب الأولى ، كما فقدت الأفلام التاريخية المبهرة التي كانت تنتجها إيطاليا الكثير من اهتمام الجمهور نتيجة لترايد المنافسة الأمريكية . على العكس ، فقد شهدت أمريكا استقرار نظام إنتاج الأفلام الروائية الطويلة ذات الميزانية الكبيرة ، وهو ما أدى إلى ترايد معدلات الإنتاج خلال السنوات القليلة التي سبقت الحرب ، كما شهدت أيضا اتساعا في نطاق الجمهور الذي يتردد على السينما . وكان الفيلم الأمريكي في بعض القطاعات ينال احتراما كشكل فني . فهناك بعض الكتب الجادة قد ظهرت في هذا المجال مثل كتاب « فن الصور المتحركة » ( ١٩١٥ ) من تأليف « فاشيل ليندساي » ، وكتاب « دراسة سيكولوجية للفيلم » ( ١٩١٦ ) من تأليف الفيلسوف « هوجو هونستبرج » ، كما أجرت بعض الصحف على أعمدة ثابتة تناول عروضا الأفلام .

وعندما اندلعت الحرب في أوروبا في نهاية صيف ١٩١٤ ، اضطرت صناعة السينما الأوروبية للتوقف ، لأن المواد الكيماوية المستخدمة في صنع شرائط السليولويد كانت تذهب لصنع بارود المدافع ، ولكن السينما الأمريكية ازدهرت خلال سنوات الحرب ، في ظل أمان اقتصادي وساسي . ويقدر المستثماني « جاكوب » إنتاج الولايات المتحدة في عام ( ١٩١٤ ) من الأفلام بأنه يقارب نصف الإنتاج الألماني ، لكن الرقم يقفز عام ١٩١٨ ، حتى يبدو أن أمريكا تقوم عمليا بالاحتكار الكامل لإنتاج الأفلام في العالم . يمكن القول إذن أن أمريكا هازمت خلال أربع سنوات سيطرة كاملة على السوق العالمية ، وأصبحت نظاما عالميا هائلا لتوزيع الأفلام ، وهي السنوات التي كان فيها الجمهور في كل مكان - وهو ما يشمل آسيا وأفريقيا أيضا وبامتثاله ألمانيا التي ظلت غنية دائما - كان لا يساعد إلا الأفلام الأمريكية وحدها . وفي عام ١٩١٩ ، وفي أعقاب توقيع معاهدة فرساي كان ٩٠٪ من الأفلام المعروضة في أوروبا هي أفلام أمريكية . بينما كان الرقم في أمريكا الجنوبية ولمدة سنوات نالية يقترب من ١٠٠٪ ، وبالطبع فقد تراجع هذا الرقم في الأسواق الأوربية خلال العشرينيات ، حين أصبحت ألمانيا والاتحاد السوفيتي قوتى عظمى في السينما العالمية ، وعندما تنبعت قبة الدول إلى ضرورة إصدار

قوانين لحماية صناعة السينما المحلية بها ، ومع ذلك فإن الحرب العالمية الأولى قد وضعت السينما الأمريكية في موقع التيادة الفنية والاقتصادية وهو الوضع الذي سوف يستمر لفترة طويلة من الزمن .

### ( ب ) صناعة السينما في أوروبا

لم تكن هناك إلا صناعات سينما جنينية في ألمانيا والدول الاسكندنافية عندما اندلعت الحرب في أوروبا عام ١٩١٤ ، وإذا كانت السينما البريطانية قد عارضت نوعا من الريادة من خلال أعمال « مدرسة برايتون » التي سبق ذكرها ، إلا أنها فشلت في أن تطور نفسها ، ولكن صناعة السينما في فرنسا وإيطاليا قد حققت الكثير من النمو خلال العقد الأول من القرن ، وأصبحتا تملكان الريادة الاقتصادية والفنية على السينما العالمية ، حتى استطاعت صناعة السينما الأمريكية أن يسبقهما في هذا المجال .

سيطر جورج ميلييس على السينما الفرنسية مع عامي ( ١٨٩٨ ) و ( ١٩٠٤ ) ، حين أصبحت أللامه الخيالية المصنوعة بتقاليه صرحية ذات شهرة صاعدية واسعة ، حتى أن المنتجين الآخرين اضطروا لمحاكاة أسلوبه لكي يتمكنوا من منافسته ، وهو ما يعنى أن السمات الرئيسية للسينما الفرنسية قبل عام ١٩٠٥ كانت تعتمد على الحيل والمخدع الفوتوغرافية وعلى الكاميرا الساكنة . لكن التأثير الاقتصادي لميليس على السينما الفرنسية بدأ في التراجع في النصف الثاني من هذا العقد ، عندما اضطر للمشغول إلى منافسة قاسية ، ( في حين لم تكن « شركة أللام التجووم » التي يملكها إلا شركة صغيرة تصمم بعض الفتيش ) ، وكان منافسه القوي الذي يعتمد على الاختكار هو « شركة الخوان ياتيه » التي أسسها ( ١٨٩٦ ) رجل صناعة الفوتوغرافيا السابق « شارل ياتيه » ( ١٩٦٣ - ١٩٥٧ ) .

كان المؤرخ السينمائي الفرنسي جورج سادول يطلق على « شارل ياتيه » « نابليون السينما » ، لأنه استطاع خلال عقد واحد أن يؤسس امبراطورية صناعية واسعة ، سمحت لفرنسا بتحقيق السيطرة على سوق السينما العالمية حتى بداية الحرب . وبفضل التمويل الذي كانت تحصل عليه « شركة ياتيه » من مؤسسات فرنسية كبرى ، فإنها استطاعت شراء حقوق شركة « لومير » عام ١٩٠٢ ، وتولت الاشراف على تصميم كاميرا

متطورة ، واستطاعت أن تفرض وجودها على جانيها الاطلسي . وتقول بعض التقديرات . ان ٦٠٪ من كل الافلام التي تم تصويرها قبل عام ١٩١٨ استخلصت منها كاميرا باتيه . كما كان باتيه ايضا يقوم بتصنيع الفيلم الخام . كما أسس عام ١٩١٢ شركة لصناعات الانتاج في فينسان ، حيث كان يتم تنفيذ الافلام بطريقة خط التجميع الآلي ، وفي السنوات التالية ، بدأ في امتناع وكالات بيع أجنبية ، تحولت سريريا الى شركات انتاج ضخمة في اسبانيا وموسكو وإيطاليا وفرنسا ، وحتى في أمريكا . وخلال سنوات قليلة كان هناك لباتيه وكلاء في جميع أنحاء العالم . ( لقد كان لاسوان باتيه الفضل الحقيقي في تأسيس صناعات ميمسالية في استراليا واليابان والهند والبرازيل ) ، كما امتلكت « شركة باتيه » دور عرض دائمة في جميع أنحاء أوروبا ، وعلى يديه شهقت باريس عام ١٩٠٦ أفخم سيمبا في العالم ( كانت تدعى « أومنيا باتيه » ) وتحققت له السيطرة الكاملة في التوزيع داخل أوروبا عام ١٩٠٨ . وعلى الرغم من أن باتيه لم يستحق منافسيه ، فإنه اكتشف داخل مؤسسته ما لم يستطع اديسون أن يكتشفه في شركته الاحتكارية ( « شركة حقوق الافلام » التي كانت تضم عدة شركات فرعية من بينها شركة باتيه وشركة ميلبيس ، اللتان تمثلان الجناح الأوربي في شركة اديسون الخاصة ) . وقد كان هذا الاكتشاف يتخصص في الحقيقة البسيطة ، أن الاحتكاك الحقيقي يعني احتكاكا واسيا يشمل كل عناصر الصناعة ، وبطلون عام ١٩٠٨ كان باتيه يقوم بتسويق افلام يبلغ عددها ضعف الافلام التي تنتجها الشركات الأمريكية مجتمعة ، وهو الأمر الذي استطاع تحقيقه أيضا خلال عام ١٩٠٩ في بريطانيا .

ولأن أرباح باتيه كانت تبلغ من ٥٠ الى ١٠٠ ضعف تكاليف انتاج افلامه ، فان شركته استطاعت أن تصبح هي الشركة التي تقوم بتوزيع افلام ميلبيس في السنوات العاصفة بين ١٩١١ و ١٩١٣ ، بعد أن ترقف « ساحر الضوء » ، ميلبيس « عن صاورة مسخرة » ، فقد اضطر ميلبيس عام ١٩١٣ الى أن يبيع افلامه السالبة على أنها خام السيلولويد ، ( وهو السيلولويد الذي سبقت الاشهار الى ما به لم يصل ليناه حتى الا ١٤٠ فيلما من افلامه التي اقترمت من ٥٠٠ فيلم ) ، ويقال ان أحدهم قد عثر عليه وهو يحمل في أحد أكفائه بيع الهدايا في محطة مترو باريس ، ( وقد تكون تلك قصة ملفقة ولكنها تسير ، على أية حال ، الى المصير البائس الذي انتهى اليه العديد من وواد فن وصناعة السينما ) . ومع ذلك فقد جاءت النهاية السعيدة . عندما أتيح لميلبيس في سنواته التسع الأخيرة أن يعيش في هدوء في مأوى أقامته فرنسا للسينمائيين المتقاعدين ،

وربما استطاع أن يشعر ببعض الرضا عندما رأى مؤرخي السينما الأوائل خلال الثلاثينيات وهم يمدحون الاعتبار لانجازاته السينمائية .

كان المدير العام لاستوديوهات باتيه الضمخة هو « فرديناند زيك » ( ١٨٦٤ - ١٩٤٧ ) الذي جاء من عالم المناء في الصناعات الموسيقية بحس مرهف لا يريده الجمهور ، وهو ما ساهم في نجاحه الهائل في إدارة شركات صناعة السينما ، بخصم « زيك » - مثل ميليس - في الأفلام التي تحكى حوادث ، كما كان يتفنن القطع السينمائية التي تمتد على التحولات بين الأشياء والأشخاص ، ولكن أغلب الأفلام « زيك » كانت تختلف عن مزجة ميليس المسرحية ، لأنه كان يفضل التصوير في الهواء الطلق كما استخدم كثيرا حركات الكاميرا البانورامية ليتابع الحدث . كانت أول أفلامه من نوع الميلودراما الواقعية ذات البكرة الواحدة ، والتي تدور عن الطبقات الفقيرة مثل « قصة جريمة » ( ١٩٠١ ) و « صمطايا قهقر » ( ١٩٠٢ ) ، لكنه تحول لكي يصبح فنانا بارعا يتقن عديدا من الأنماط السينمائية ، تشمل الأفلام الرومانسية الفارسية والعائذيات والكوميديا التهريجية والأفلام الندية ذات المناظر الضمخة ، لكن أكثر هذه الأنماط شعبية هو ما كان معروفا باسم الجريمة السينمائية المثالية التي ابتكرها ميليس . علاوة على ذلك ، فإن « زيك » استمد بعض تقاليده أفلام المظاهرات التي تسمى « لمسة برايتون » ، ليقيم النسخة الفرنسية الكوميديا لهذا النمط ، حيث كان القطع المتبادل للحظات يختلط بالقطع الفوتوغرافية على طريقة ميليس ، وهو ما كان يطلق ضحكات الجمهور بدلا من إثارة تشويقهم . ومن أهم أفلامه « عشر زوجات لزوج واحد » و « مطاردة البليروكة » و « مطاردة يراميل البيرة » - جميعها من انتاج ( ١٩٠٥ ) - وأغلب هذه الأفلام تم تصويرها في شوارع باريس بقدر كبير من الحيوية والابتكار ، وهو ما أثر على العديد من الفنانين السينمائيين الكومبيين الثمانين ، مثل « مالا سينيت » الذي يبدو أنه استمد نمط الأفلام « رجال بوليس كيستون » من الأفلام « زيك » .

ظل « زيك » يعمل مع « شركة باتيه » حتى تم حلها ، ولكن استقامه الحقيقي في السينما يكمن في قدرته على استغلال اكتشافات الآخرين استغلالا شديدا الدكاء ، مثل قريته الألماني « أومسكاو هينستج » ( الذي سوف نتناول أعماله لاحقا ) - كان « زيك » وطنيا لطريا أميلا ، استطاع أن يحقق لصناعة السينما في بلاده مكانة رفيعة ، كما أسهم في تقديم تنوعات راقية على الأشكال السينمائية ، دون أن يملك القدرة على تقديم إبداعات عظيمة خاصة به .

صمت شركة باتيه موهبة أخرى هي الفنان الكوميدي « ماكس ليندير » ( ١٨٨٣ - ١٩٢٥ ) . الذي مال شهرة عالمية لتجسيده الرجل سيئ الخط ، الذي يسكن شوارع باريس في سنوات ما قبل الحرب . كتب « ليندير » وأخرج أغلب أفلامه الأربعينات ، وبها ترك الأثر العميق على أعمال شارل شابلين خلال العقد التالي . وفي النهاية ، فانه يستحق أن يذكر أن شركة باتيه استطاعت منذ عام ١٩١٠ أن تصدر الجريدة البيمينائية الأسبوعية « باتيه جازيت » ، التي حققت شهرة عالمية في سنوات ما قبل الحرب .

### « لوي فوياد » ونهضة شركة « جومون »

كان المناصي الجاد الوحيد لشركة باتيه داخل أوروبا آنذاك هو « شركة الأفلام جومون » ، التي أسسها المخترع « ليون جومون » ( ١٨٦٤ - ١٩٤٦ ) في عام ( ١٨٩٥ ) ، وعلى الرغم من أن هذه الشركة لم يكن حجمه يزيد على ربع حجم شركة باتيه . إلا أنها اتخذت لنفسها نفس الطريقة في التوسع ، بتصنيع المعدات الخاصة بها . وبإنتاج الأفلام بطريقة خط التجميع الآن تحت إدارة أول مغرقة مستحالية على الإطلاق وهي « اليس جي » ( ١٨٧٥ - ١٩٦٨ ) ، التي تولت إدارة الشركة عام ( ١٩٠٦ ) ، ليعقبها « لوي فوياد » ( ١٨٧٣ - ١٩٢٥ ) في السنوات التالية . وكان فعلت شركة باتيه ، فإن « جومون » اقتنعت مكاتب خارجية ، وامتلك مجبوعات كبيرة من دور العرض . واستطاعت بعد حوالى عقد من تأسيسها لاستوديوهاتها الخاصة عام ( ١٩٠٥ ) أن تصبح مالكة لأكثر استوديوهات في العالم . ومن الجدير بالذكر أن اندلاع الحرب العالمية الأولى أدى إلى شغل مؤقت في صناعة السينما الفرنسية ، حين ضلت الاستوديوهات تقريباً من الموظفين والمعدات ، وإذا كانت بعض الشركات ، استأنفت إنتاجها عام ( ١٩١٥ ) ، إلا أنه كان انتاعاً متواضعاً في حجمه ، مما جعل السوق الفرنسية تعتمد اعتماداً رئيسياً على الأفلام الأمريكية . وعلى الرغم من ذلك ، فإن وشركة جومون استطاعت أن تمارس بعض السيادة على السينما الفرنسية ما بين عامي ( ١٩١٤ - ١٩٢٠ ) ، وذلك بفضل النجاح الجماهيري لأفلام « فوياد » . بدأ فوياد حياته بكتابة السيناريوهات لشركة باتيه . لينتقل إلى جومون عام ١٩٠٦ ، حيث أخرج العديد من الأفلام الكوميديّة القصيرة ، وأفلام المظاهرات على طريقة « زيك » ، وبمهـ مثلاً من الأفلام المشابهة ، استطاع في النهاية أن يحقق سلسلة الأفلام البوليسية « فاننوماس » ، التي تم تصويرها في خمس حلقات ، يتألف



كل منها من اربعة الى ستة اجزاء ، وذلك خلال عامي ( ١٩١٣ - ١٩١٤ ) .  
ومن الحق القول ان هذا النمط السينمائي قد اجتمع « فيكتور هانن »  
( ١٨٦٢ - ١٩١٣ ) الذي كان محاميا سابقا عمل بالاحراج السينمائي  
لشركة « كالج » . وقدم سلسلة افلام المخبر القوي « نيك كاتز » عام  
( ١٩٠٨ ) . لكن « فوياد » اضاف الى هذا النمط جمالا تشكيبيا وشاعرية  
بصرية ، مما سمح لسلسلة افلامه بأن ترقى الى مصاف الاعمال الفنية  
الرقيقة .

اعتبرت سلسلة افلام « فان توماس » على الحلقات الروائية التي  
كان يكتبها « بير سوفيستر » و « مارميل آلان » ، وتدور حول المامرات  
العاصية لتجبرم الأسطوري « فان توماس » الذي كان يطلق عليه « سيد  
الزعر » ، ومحاولات المخبر اليوي « جوف » لتعقبه والتقبض عليه .  
لقد قام « فوياد » بالاستغلال السينمائي المدخل لهذه الحوادث ، التي  
تم تصويرها بجمال اخاذ في الشوارع والمنازل وأبواب المحار ووضوح  
بدرى ما قبل الحرب ، حتى انها تشكل مزيجا غريبا وجذابا بين الطبيعة  
والفانتازيا . قدم « فوياد » أيضا عدة مسلسلات سينمائية بوليسية ،  
مثل الحلقات العشر لافلام « مصاصو الدماء » ( ١٩١٥ - ١٩١٦ )  
والحلقات الاثني عشرة لافلام « جودكس » ( ١٩١٦ ) ، والافلام الأخرى  
مثل « المهمة الجديفة لجودكس » ( ١٩١٧ ) ، و « تي هين » ( ١٩١٨ ) .  
و « باو اباس » ( ١٩١٩ ) ، وجميعها تظهر نفس المزيج الغريب بين غموض  
الخيال ووقائع الحياة اليومية . ولقد استمر هذا الجمال الساحر في  
التأثير على السينما الفرنسية في أعمال « جان دويان » و « أبيل جالس »  
و « جاك كيديه » و « رينيه كلير » .

ومع ذلك ، فإن « فوياد » كان محافظا بمعايير البناء السينمائي ،  
فكما اشار المؤرخ والثاقف ديليد روبنسون - على نحو شديد الذكاء -  
فإن فوياد كان يرفض باستمرار طريقة مونتاج اللقطات المتتابعة ( التي  
اشتهرت فيما بعد على يد حريفيت ) ، وكان يفضل عليها انتابولوجات التي  
تستخدم عمق المجال ، لهذا فإن « فوياد » لا يعتبر مجرد دويت شرعي  
« فلسي » ، ولكنه كان مهتما بجماليات الميزانسين ، التي لم يضع  
النقد السينمائي يده عليها الا في أعقاب الحرب العالمية الثانية ، على يد  
صاحب النظرية السينمائية الفرنسي « انفريه باؤان » ، والتقلد اثنين  
كجدة « كرامسات السينما » . لقد كانت جماليات الميزانسين تهتم  
بالمستخدم الإبداعي للحركة في المكان « داخل » اللقطة ، أكثر من

اهتمامها بالعلاقة « بين » اللقطات كما يصل المنتج . لقد كان ينظر إلى « فوياد » خلال سنوات شهرته ، أثناء الحرب العالمية الأولى ، هل أنه عبقرى . فقد حقق نجاحا جماهيريا هائلا لم يجمع أنحاء العالم ، كما أثارت مسلسلاته إعجاب معاصريه من المثقفين ، مثل الصربيين « ألفريد برنتون » و « لوى أياجون » و « جيوم أبوكينج » ، الذين رأوا في مرجع اليسار للتفاصيل الواقعية ، والصورة الشعرية الكثيفة ، والخيال الخالص ، تعبيرا موازيا لمحاولاتهم فتح الروح في الفن المعاصر . ولكن لأن جماليات المونتاج سادت نظريات الفيلم منذ عصر « جريفيث » و « إيريشي » ، وحتى ظهور كتابات « بازان » في أواخر الأربعينيات ، فإن شهر « فوياد » انحصرت منذ عام ( ١٩١٨ ) ، حتى أعيد اكتشافه على يد نقاد وكراسات السينما ، الذين أصبحوا فيما بعد المخرجين ذوي الأسلوب الذاتي المتميز ، والذين شكلوا « اللوجة الفرنسية الجديدة » ، ليعترف العالم بأن فوياد كان بالفعل هو أول فنان عظيم يتقن جماليات الميزانسين ، والتي استلقت منه نظريات الفيلم التي تعلى من شأن الميزانسين ، بنفس الأهمية التي كان يشكها « جريفيث » لأصحاب نظرية المونتاج .

أدى نجاح مسلسلات « فوياد » إلى إردباد حب الجمهور لهذا النوع من الأفلام ، لذلك فإن « لانتوماس » يمكن اعتباره الأب الشرعي لسلسلة الأفلام الأمريكية « غلاف بولين » ( التي كان يخرجها المخرج الفرنسي لوى جاسينييه لحساب « شركة باتيه » لتسويقها داخل أمريكا ) ، كما كان الأب الشرعي لأفلام « آنتون » البريطانية ، و « هوفمان كوكوس » الألمانية ، و « تيجريس » الإيطالية ، التي مالت شهرة كبيرة في تلك الأيام . وهو الشهرة التي سمحت لفكرة « جومود » بأن تصبح ثاوي شركة فرنسية ناجحة بعد باتيه خلال العقد الثاني من القرن ، على الرغم من تراجع سيطرة السينما الفرنسية على الأسواق العالمية منذ عام ( ١٩١٤ ) . لقد كانت الأفلام الفرنسية في عام ( ١٩١ ) تمثل ٦٠ أو ٧٠٪ من الأفلام المسوقة من الغرب ، وهو ما حقق للسينما الفرنسية سيطرة انتقلت إلى هوليوود فيما بعد . وعندها بدأت الحرب ووقفت فرنسا أسواقها . كانت تكاليف الإنتاج في هوليوود قد تضاعفت من يوم إلى يوم .

لم يكن « فوياد » هو الفنان الموهوب الوحيد الذي ظهر في « استوديوهات جومود » ، ولكن كان هناك أيضا « جان دوران » ( ١٨٨٢ - ١٩٤٦ ) ، الذي أثرت سلسلة أفلامه الكوميديّة مثل « كالتيو » و « فوجوتو » التي أخرجهما بين ( ١٩٠٧ - ١٩١٤ ) على أعمال « عالم سينيت » و « رشي كلف » . كما ظهرت في « استوديوهات جومود » أيضا

المخرجة « إليس جي » ( التي عرفت بعد زواجها باسم « إليس جي بلاشيه » ) ، وأفلامها المهمة مثل « حياة المسيح » ( ١٩٠٦ ) و « زهرة التوليب » ( ١٩٠٧ ) ، كما قدمت « شركة جومون » أيضا صاحب أفلام الكرتون « أميل كول » ( ١٨٥٧ - ١٩٢٨ ) ، الذي طبق قواعد العمل السينمائية بإتقان التصوير على الرسوم المتحركة ، مما جعله يستحق أن يكون أبا لفن التحريك المعاصر . لقد كان تحريك الأشياء الجامدة وتصويرها وكأنها تتحرك بطريقة الكادر كادر ، مشهورا على يد المخرج الأمريكي « ج. متيوارت بلاكتون » ( ١٨٧٥ - ١٩٤١ ) ، في أفلام شركة « فيتجراف » مثل « حلم منتصف ليلة صيف » ( ١٩٠٦ ) وه « الفئق المسكون بالاشباح » ( ١٩٠٧ ) ، وقد عرفت هذه الطريقة في فرنسا باسم « الحركة الأمريكية » ، عندما بدأ كول في استغلالها على نحو بارع عند نهاية هذا العقد ، ففي أفلامه مثل سلسلة « فالتوش » و « ألعاب فيكروبان » ( ١٩٠٩ ) ، كان كول رائدا في التحريك بطريقة الكادر كادر ، سواء باستخدام الرسوم أو المرانز أو الأشياء الطبيعية ، كما أصبح أول مخرج يجمع بين التحريك والحركة الحية الحقيقية . وعلى الرغم من أن السينما الفرنسية انحسرت على المستوى العالمي ، فإن « شركة جومون » استطاعت أن تؤسس استوديو انتاج كبيرا ، وسلسلة من دور العرض في انجلترا تحت اسم « جومون البريطانية » ، والتي ظلت مملوكة لفرنسا حتى عام ١٩٢٢ . وكان لها تأثيرها المهم على تطور السينما البريطانية ( فقد قام ألفريد هيتشكوك على سبيل المثال بتصوير أفلامه الأولى في تلك الاستوديوهات ) .

### جمهورية فيلم الفن

كانت أكثر الظواهر تأثيرا ، والتي ظهرت في السينما الفرنسية خلال سنوات انتمادها العالمي ، هي تلك التي شهدها العقد الأول من القرن ، والتي لم تكن ذات صلة وثيقة بشركات الانتاج الكبرى ، ( كانت « شركة باتيه » شريكا صغيرا في هذا المشروع ) . كانت تلك الظاهرة هي « جمعية فيلم الفن » التي أسسها الممولون الباريسيون ( الاخوة لايت ) عام ( ٨ - ١٩ ) ، بهدف تحويل المسرحيات المعترمة التي يقوم بتأثيلها ممثلون مشهورون الى التسلية . وذلك لجذب جمهور الطبقة المتوسطة الذي يشق المسرح ، لكي ينصب الى السينما عندما تصبح أكثر جاذبية من الناحيتين الجمالية والثقافية ، وهي فكرة ثورية بمايبر ذلك الزمن ، الذي اتصلت فيه المفاهيم السائدة بالسينما عن كونها ورثا لصلوات « البيكل اوديون » وخيمة السيرك والعروض الشعبية .

ولقد اطلق المؤرخ السينمائي « كينيث مالوجوان » على « فيلم الفن » حركة الافلام المتحركة للثقافة « ، وهذا الوصف ينطبق على الظاهره بالمعنيين الايجابي والمسلبي ، فمن ناحية استماعت الشركة بالفنانين المسرحيين الموهوبين لكي ترفع من مستوى اتاجها ، كما تعاقبت على التصوير السينمائي مسرحيات تقوم بتثيلها فرق محترمة ، مثل « الاكاديمية الفرنسية » و « الكوميدي فرانسيز » ، واستماعت أيضا بموسيقيين مشهورين لكتابة النصوص الموسيقية التي تصاحب هذه العروض المسرحية . بالإضافة الى الاستماعة بمخرجين مسرحيين بارزين . لذلك يمكن القول بانّه من الناحية الأدبية والمسرحية . فإن الاسماء التي تظهر في نثرات هذه الافلام تثير الاحترام . ولكن من الناحية السينمائية . كانت الافلام « فيلم الفن » تمثل تراجعها بلن السينما الى درجة بدائية حادة . فعلى الرغم من هذه الاسماء ذات المكانة الرفيعة ( وربما بسببها أيضا ) ، فإن الافلام المصنولة « لجمعية فيلم الفن » لم تكن الا مسرحيات مصورة ، لم يسل فيها مخرجوها أى مجهود للملازمة مع الوسيط السينمائي ، لقد كانت الكاميرا تحتل موقعا متوسطا بالمصبة للحداث . لتظل ساكنة طوال الوقت كالمفرج الحالس في مقعد متميز في صالة المسرح . حتى ان الكادر السينمائي لم يكن يمثل الا منصف المسرح . كانت كل اللقطات اما لقطات عامة أو متوسطة ، تسمح بظهور الممثلين بكامل صيغتهم على الشاشة تماما ، كما يحدث في المسرح . وكانت كل لقطة تمثل مشهدا دراميا كاملا من بدايته الى نهايته ، وبالطبع فإن التمثيل ذاته كان يعتمد بالحركات المسرحية شديدة المبالغة . ولقد عمد صانعو الافلام « جمعية فيلم الفن » لتنبية المخرجين على نحو متعذر الى أنهم يشاهدون « فيلما راقيا » ، ولقد صدق الموزعون الأمريكيون هذا الزعم ، وأن الفيلم الذي يمرض أمامهم ليس مجرد « صورة حية » ، ومن أجل تحقيق ذلك فقد استعانوا بالمناظر المسرحية ذات الخلفيات التي تصور مناظر طبيعية أو آبية فخمة ، ومع ذلك لمن ناحية السرد السينمائي كان « فيلم الفن » أكثر بدائية من الافلام « هيليس » ، « وال ابلما » و« خيالا » . لكن ذلك لم يمنع من أن يحقق فيلم الفن لمدة سنوات شهرة جماهيرية واسعة ، أدت الى محاولة تقليده في أنحاء مختلفة من العالم الغربي .

ولقد قوبل عرض أول افلام « جمعية فيلم الفن » في ١٧ نوفمبر ١٩٠٨ بحفاوة بالغة ، وهو فيلم « الخيال دوتى جيز » ، الذي أخرجه « شارل لو بلوجي » و « آنفريه كالكيت » من الكوميدي فرانسيز ، عن نص مسرحي « لهنرى لافيلان » ، وموسيقى « سان صالغن » ، وهو الأمر الذي جعل الجرائد الثقافية الفرنسية تحتفي بالفيلم على أنه علامة ثقافية

عظيمة ، كما أن نافذا مسرحيا أكد أن العرض الأول للفيلم سوف يفتي في ذاكرة تاريخ السينما تماما مثل أول عرض سينماتوجرافي في ٢٨ ديسمبر ١٨٩٥ - قدمت « جسمه فيلم اخر » في السنوات التالية مسرحيات مصورة من تأليف « أدفون رومنان » و « فرانسوا كوييه » و « فيكتوريان ساودي » ، بالإضافة الى افساسات عى رواية « ديكنتز » « أوليفر تويست » ورواية « جوتة » « الام فيتر » . لكن الشركة قضى عليها تماما مع حلول عصر الفيلم الناطق . ولكن ليس قبل ظهور جمعيات مشابهة في فرنسا وإيطاليا وبريطانيا والهندوك . وأخيرا في الولايات المتحدة ، مما جعل انتائسة شديدة مع « جسمه فيلم الفن » .

فلسنوات عديدة تزايدت الرغبة الجامعة في أوروبا الغربية تجاه تقديم الأفلام سينمائية عن روايات ومسرحيات كلاسيكية ، مما اعاق الطموح الابداعي في تجريب لغة الوسيط السينمائي ، وسجنها في القيود الادبية للقرن التاسع عشر . ولأن « الأفلام الفن » كانت تصمم أيضا لتصوير الباليه والأوبرا ، فلقد بما أن كل الفنون الغربية من أدب ومسرح ورفص وغناء وموسيقى ، منذ بداية عصر النهضة وحتى بداية القرن العشرين ، وقد وجدت طريقها لكي تصبح شريطا سينمائيا ، ففي « أفلام الفن » يمكنك أن تجد جنيا الى جنب شكسبير وجوته ودوما الأب والابن وهوجو وديكنز وبلزاك ولابنجر وحتى ترايبيديات سولوكليس ، مع الكلاسيكيات الحديثة للكتاب المعاصرين مثل « اناتول فرانس » . ولقد طالبت هذه الموجة أيضا أوروبا الشرقية ، فقد أشار الناقد والمؤرخ ديفيد روبسون الى الأفلام الروسية ذات الطابع التاريخي ، التي وصلت الى ذروتها الجسالية مع الجزئين الأول والثاني لفيلم «ايوان الرهيب» (١٩٤٤ - ١٩٤٦) من إخراج « ايزنشتين » ، وهو الفيلم الذي يمكن اعتباره انكاسا على نحو ما « لفيلم الفن » ، وهو الأمر الذي سوف يبدو جليا أيضا مع افتتاح السينما الحرة الدائم بموسوعات أدبية ، كما سوف يتضح في الفصلين الخاصين والسادس عشر .

وعلى الرغم من أن موجة « لينم الفن » لفظت أنفاسها الأخيرة سريرا ، إلا أن نجاحها التجاري كشف عن وجود جمهور واسع ، يميل الى مشاهدة قصص جادة على الشاشة ، أكثر من رغبته في مشاهدة مطاردات كوميدية أو مسرحيات اللودفيل ، مما كان سببا في اقتناع المنتجين في جميع أنحاء الصالح بضرورة النظرة الجادة للمضجون في أفلامهم ، لذلك لم يكن غريبا أن مطرحين مثل « جريفث » و « فوناد » بقوا في انطلاقة القصص الجادة معروا يقيمون حوكه بنه بصريا مطلقا ، سواء من خلال المونتاج

أو من خلال الميزانين ، وهو ما جعل « فيلم الفن » يلقى جهوده ، كما أن حالة القوضى التي سادت سوق السينما العالمية خلال سنوات الحرب الأولى كانت سببا آخر من الاسراع بنهايته .

لذلك فإن حركة « فيلم الفن » قد استطاعت خلال عمرها القصير أن تجعل من السينما أكثر احتراما ، من الماحية الاجتماعية والثقافية ، كما وادت من النظرة المحترمة لصناعة السينما ذاتها ، كما أنها كانت سببا من أن تجعل بعض الفنانين أكثر وعيا بأهمية تطوير أسلوب خاص في التصوير السينمائي ، يتخلى عن الإيحاءات الخشنة وتعبيرات الوجوه المبالغ فيها التي تعود لمسرح القرن التاسع عشر ، من أجل أسلوب أكثر دقة ورقة في التمثيل . فقد كان التمثيل المسرحي ضروريا لكي يشاهده المتفرج الساكن الجالس بعيدا عن خشبة المسرح ، لكن تلك المسافة الثابتة بين المتفرج وما يراه لا وجود لها في فن السينما ، حيث تتغير العلاقات المكانيه بشكل دائم من خلال التوليف أو حركة الكاميرا . بل إنه في أكثر المسرحيات المصورة تقليدية - تلك التي يتم تصويرها في لقطة عامة بكاميرا ثابتة واحدة ، بحيث لا يوجد قطع إلا بين المشاهد - فإن الشخصيات تظهر على الشاشة أكبر كثيرا في حجمها مما تبدو عليه على خشبة المسرح التقليدي ، لذلك فإن الإيحاءات والحركات المسرحية تصبح مبالغا فيها إلى درجة المبت . وباختصار ، فإن كاميرا « فيلم الفن » التي تجسد معنى متفرج المسرح ، علمت جيلا من صانعي الأفلام الاختلاف الجذري بين عين المتفرج والكاميرا . فإن العين البشرية ترى الأشياء لكنها أيضا قد تشوهها أو تتجاهلها وتتحول عنها ، بينما لا يمكن للكاميرا الكاميرا إلا أن تكون شديدة التلصيق ، وهي تسجل كل لحظة ولقطة ، كما أنها قادرة على تكبير أدق خلجات الوجوه ، فتجعلها شديدة المبالغة على الشاشة ، لذلك فإن التمثيل السينمائي كان عليه أن يتطور تقاليده الخاصة ويقطوعها للدرجة الكاميرا السينمائية على تسجيل التفاصيل الواقعية بأمانة بالغة . وفي هذا المجال ، فإن التمثيل المسرحي للتمثيل في « أفلام الفن » ، كان النموذج السلبي الذي ينبغي تحاشيه لوضع تقاليد جديدة للتمثيل السينمائي .

أخيرا ، فإن « أفلام الفن » كانت أيضا مستولة عن زيادة الطول المعتاد للأفلام من بكرة واحدة إلى خمس بكرات أو أكثر ، خاصة مع تزايد الإقبال الجماهيري عليها ، فعلى حين كان فيلم « اغتيال دوق جيز » لا يتجاوز ٩٤١ قدما ، أو ما يقل قليلا عن خمس عشرة دقيقة باستخدام سرعة العرض

الخاصة بالأفلام الصامتة ، فإن واحدا من أهم أفلام الفن ، وهو « الملكة اليزابيث » ( ١٩١٢ ) من إخراج « لوى مي كاثون » يبلغ ثلاث بكرات ونصفا ، أو حوالي خمسين دقيقة ، ولقد سبق لنا أن ذكرنا القصة التي تتكبر عن استيراد « أدولف دوكور » لهذا الفيلم إلى الولايات المتحدة : لكي يثبت والفكرة حقوق الأفلام أن المتفرج الأمريكي سوف يجلس ليشاهد ميليا يريد طوله عن بكرة واحدة ، ويدفع دولارا كاملا من أجل هذا العرض ، وفي بلاد مثل بريطانيا وفرنسا وإيطاليا وألمانيا والمول الاسكتلندية كانت أكثر محافظة بالنسبة لطول الفيلم ، فإن الجاه التجاري ، لفيلم الفن ، كان مستولا أيضا عن تجاه المتجني للأفلام الطويلة .

### الأفلام الإيطالية الضخمة والجميلة

ليس هناك بلد قد ساهم بقدر المساهمة التي قامت بها إيطاليا في الصعود السريع للفيلم الروائي الطويل ، من خلال إنتاجها لأفلام تاريخية مبهره ، جلبت لها شهرة عالمية واسعة في السنوات القليلة التي سبقت الحرب الأولى . ويقال أن صناعة السينما الإيطالية قد بدأت ببناء « استوديوهات تشينيه » في روما عام ( ١٩٠٥ - ١٩٠٦ ) ، على يد المخترع السابق « فيلوتيسا البريني » ( ١٨٦٥ - ١٩٣٧ ) ، حيث أنتجت هذه المؤسسة أول فيلم تاريخي إيطالي « سقوط روما في الأسر » ( ١٩٠٥ ) ، لكنها كرست معظم سنواتها الأولى لإنتاج أفلام كوميديا قصيرة على الطريقة الفرنسية . وأفلام مينودرامية على طريقة الحوض الرمزية آنذاك ، والتي قامت بطولتها المشهورة « لينا بويريل » ( ١٨٨٤ - ١٩٥٩ ) بتجسيدها لنموذج المرأة الفاتنة القاتلة ، وكانت السبب في ظهور النموذج الأمريكي لها « تيلدا بارا » ( ١٨٩٠ - ١٩٥٥ ) . لقد بدأ المولون الإيطاليون في الاهتمام المتزايد بصناعة السينما ، مما أدى إلى ظهور العديد من الشركات المساهمة ، وعندما قامت شركة أفلام « إمبروڤيو » في « تورينو » بإنتاج فيلم « الأيام الأخيرة لبومبي » ( ١٩٠٨ ) من إخراج « لويديجي مادجي » ( ١٨٦٧ - ١٩٤٦ ) ، قامت « استوديوهات تشينيه » بالاهتمام مرة أخرى بالموضوعات التاريخية ، فقامت أفلاما روائية طويلة من إخراج « ماركو كالزيريني » ( ١٨٧٤ - ١٩٢٠ ) مثل « كاتيليني » و « تشينيه » ( ١٩٠٩ ) و « لوكرتسيا بوجيا » و « ميسالينا » ( ١٩١٠ ) ، في نفس الوقت التي أسست فيه « شركة بايه » فرعا لأفلام الفن في ميلانو ، لإنتاج المسرحيات التاريخية المصورة ، وتلك كانت البداية للازدهار المفاجيء الذي شهد هذا النمط من الأفلام .

لبنى عامى ١٦٠٩ - ١٩١١ . ظهر طوفان من الأفلام التاريخية التى تحمل عناوين مثل « يوليوس قيصر » ( ١٩٠٩ ) و « سقوط طروادة » ( ١٩١٠ ) من أخراج « جولاني باسترونى » ، و « بروتس » ( ١٩١٠ ) من أخراج « انريكو جواتسونى » ، و « القديس فرنسيس » ( ١٩١١ ) لمس المخرج ولكن عام ( ١٩١٣ ) شهد أول انتاج شديد الضخامة والابهار فى فيلم من عشر بكرات ، الذى كان إعادة لفيلم « الأيام الأخيرة ليوهمى » من أخراج « ماريو كازيرينى » و « امبروزيو » ، ( وقد ظهر فى نفس العام فيلم آخر يعمل نفس العنوان من أخراج الممثل « انريكو فيدالى » ومن انتاج شركة « باسكوالى فى تورينو ) . وكما يشهد المؤرخ « غرون جفرون » ، فان القصد الوحيد من انتاج هذا الفيلم كان الابهار والربح التجارى بسبب طوله الزائد ، واستضافه للمجاميع التى تصل الى ألف كومبارس . لهذا فان الفيلم الذى أرسى تقاليد الأفلام التاريخية المبهرة ، وحقق نجاحا للسينما الإيطالية فى الأسواق العالمية ، كان فيلم « كوفاديس » الذى أخرجه « انريكو جواتسونى » لشركة « تشينى » فى بدايات عام ( ١٩١٣ ) ، واقتبس عن رواية « هنريك سينكليفش » الحائز على جائزة نوبل . استخدم فيلم « كوفاديس » الديكور ذا الثلاثة أبعاد ( بدلا من الستائر التى يتم رسم المناظر عليها فى الخلفية ) . كما استخدم مشاهد المجاميع ذات الحصة آلاف كومبارس ، ومشاهد المطاردة التى يتم تصويرها على كاميرا متحركة على قضبان ، واستخدام النيران الحقيقية لتصوير حرق روما ، علاوة على الأسود الحقيقية التى كان من المفترض ان تلهم المسيحيين ، من ناحية أخرى ، فلم يكن لفيلم « كوفاديس » الا سلسلة من المشاهد المتتالية ، والتى لا تحوى الا على صرغ بقاءى ، ولكن شهرته المالية حامت بسبب ابهار الانتاج . مما عاد على المنتج بأرباح تساوى عشرين ضعفا من تكاليف الانتاج ، التى كانت تبلغ ٤٨٠ ألف ليرة أو حوالى مائة ألف دولار يسهر الفضة فى تلك الفترة . ولأن نجاح « كوفاديس » كان ظاهرة غير عادية ، فان المولدين فى شركة « تشينى » كانوا مضطرين للعمل طوال الأربع والعشرين ساعة لظمنة شهور ، لكن استطعوا تحقيق الطلقات العالمية لشراء نسخ من الفيلم . كان الفيلم التل أكثر ابهرا وعظمة وتميرا من انتاج شركة « ايطاليا » ، وهو فيلم « كاجيولا » ( ١٩١٤ ) الذى أخرجه « جولاني باسترونى » ( تحت اسم بيرو فوسكو ) الذى تكلف انتاجه مليون ليرة . كتب باسترونى سيناريو الفيلم بنفسه بعد اثنى عشر شهرا من البحث فى مكتبة المولر ، كما دفع للروائى الايطالى الشهير « جابرييل تاغومسيو » خمسين ألف ليرة دهنه لى يضع اسمه على الفيلم ، ويكتب المداوين المرحمة بين المشاهد .



تم تصوير الفيلم في بوليسو طوال ستة شهور ، في ديكورات هائلة من ثلاثة أبعاد ، كانت استخدم ديكورات يتم بإزاحتها لتصوير فيلم آنذاك . كما تم تصوير النقاط الخارجية في توسى وصقبة وجبال الألب . لهذا جاء فيلم « كايبريا » ملحمة هائلة عن الحرب بين روما وفرطاجية ، وهو ما حصل المؤرخ « فيرمون جارات » يطلق عليه « الدورة المثيرة للدوار في تاريخ السينما الإيطالية » ، يحكى الفيلم بركاته الاثنى عشرة ، يسرد درامى مركب ، عن تلك الحرب ، بداية من حرق الاسطول الرومانى في سيراكورا ( الذى استخدم فيه اعظم مؤثرات خاصة ظهرت على الشاشة لمدة عشرين عاما مالية ) ، وحتى عبور « هانيبال » لجبال الألب (سبب « فرطاجية » .

وبصرف النظر عن ابعاد الديكورات والمناظر ، فإن فيلم « كايبريا » يحتوى على بعض الادعاءات المهمة في التنكيك السينمائى ، التى أثرت تأثيرا كبيرا على محررين مثل «سيسيل بيه دى ميل» و «أرست لوييتش» بالإضافة الى « جريفيث » ، والفيلم يتميز باللفطات الطويلة التى تسير فيها الكاميرا فوق قضبان في حركة هادئة لتتابع الحدث ( بحركة الترانسج ) ، وهو ما يسمح للكاميرا بأن تتجول بحرية داخل الديكورات الشاسعة ، وتقترب أحيانا في حركتها من الشخصيات لتصورهم في لقطات قريبة ، ثم تعاد الاقتراب لكي تقوم بتصوير الحدث في تكوين جمالى جديد . استطاع « باسترونى » بساعدة الصور الاساسى المبدع « ميجونلو دى شومون » ( ١٨٧١ - ١٩٢٩ ) ابتكار قضبان ( مسطحا باسترونى باسمه ) ، ويرافقه كاميرا بدائية ، لكي يستطيع تصوير تلك اللقطات التى تتحرك فيها الكاميرا حركة معقدة ، وعلى الرغم من أن جريفيث سوف يستخدم التنكيك ذاته بصورة أكبر في فيلمه « هولداه » ( ١٩١٥ ) و « التعصب » ( ١٩١٦ ) ، فإنه لا مجال للشك في أن « باسترونى » كان أول مخرج على الإطلاق حاول استنظام هذا التنكيك على نطاق كبير ، مما كان سببا لبعض الوقت في اطلاق اسم « حركة كايبريا » على اللقطات التى تقوم بحكاية هذا التنكيك ، وهناك ادعاءات أخرى في « كايبريا » ، مثل الاستخدام الواسع للضوء الصناعى ( الكهربائى ) ، لخلق تأثيرات درامية ، وفي استغلاله للتلاعب شديدة الاكاء والافانغ لوسائل التحفيز والطبع الكونوغرافى ، واستخدام التمثيل البعيد عن النزعة المسرحية .، وذلك الجهد الهائل في إعادة بناء الفترة التاريخية بأدق تفاصيلها .

عرض فيلم « كايبريا » للمرة الأولى عشية الحرب ، وتجاوز في نجاحه فيلم « كوفاديس » ، لكنه لم يحقق للنتيجين النجاح الاقتصادي

الأمم ، فقد أهدت الحرب الأولى ، على نحو مفاجئ ، السيطرة الاقتصادية والحماية التي حققتها السينما الإيطالية لفترة قصيرة من الزمن ، كما أن وقوع إيطاليا تحت ظل العاشية - في الفترة التالية - أعاق عوقة الروح المتعشة للسينما الإيطالية حتى نهاية الحرب الثانية . ولكن يبدو لنا واضحا كيف أن هذا الفيلم قد أصبح هو النموذج الذي أقيم عليه « دى ميل » و « لوبيتش » اللاحقان التاريخية المبهرة ، كما ترك أثرا كبيرا على طرائق السرد السينمائي في أفلام « جريفيث » الملحمة المهمة . وبمى الحقيقة أن « جريفيث » قد تحدث عن رؤيته لفيلم « كوفاديس » و « كابريرا » ، بينما كان في مرحلة الإعداد لفيلم « مولد أمة » ، وليس هناك مجال للشك في تأثيره على فضجه الفني في وقت كان يبحث فيه عن شكل سينمائي ملائم ، يستطيع به أن يقدم صياغته الملحمية للتاريخ الأمريكي ، ( ويقال أن « جريفيث » قد بشرى نسعة خاصة من فيلم « كابريرا » ودرسها دراسة مستفيضة أثناء تصويره لفيلم « مولد أمة » ) .

## د . و . جريفيث واكتمال

### شكل السرد السينمائي

إن أنجاز « ديفيد وارنك جريفيث » ( ١٨٧٥ - ١٩٤٨ ) يعتبر انجازا غير مسبوق في تاريخ الفن الغربي ، ومن ثم تاريخ الفن السينمائي ، ففي خلال فترة قصيرة لم تلم أكثر من ٦ سنوات ، بين اخراجه لأول أفلامه ذات البكرة الواحدة عام ( ١٩٠٨ ) ، وفيه « مولد إله » عام ( ١٩١٤ ) ، وضع جريفيث أسس لغة السرد الروائي في السينما كما نفعلها اليوم ، وحول الوسيط الفني الجديد من كونه مجرد تسلية لا علاقة لها بالجماليات إلى شكل فني مكتمل النضج - لهذا لم يكن غريبا أن ينظر مؤرخو السينما إلى جريفيث على أنه « الأب الشرعي للتكنيك السينمائي » ، أو « الرجل الذي اخترع هوليوود » أو « أول مؤلف عظيم في تاريخ السينما » ، أو « منكبسور الثلاثة » ، ومع ذلك فإن وضع جريفيث ككائن ظل موضع جدل مستمر بين دارسي السينما خلال سنتين عامي ، منذ اخراج أفلامه المهمة ، كما أن مؤلف ألفاد منه قد شهد تذبذبا كبيرا لم يتعرض له فنان يمثل أهميته في تاريخ السينما . لقد كانت المشكلة أن جريفيث هو في حوزة شخصية تتنوع على تناقض ، فقد كان بلا شك فنانا عبقريا في مجال السينما الروائية ، التي أعطاه أول رؤية فنية ، لكنه كان أيضا شخصا رومانتيكيا ينتمى إلى الجنوب الأمريكي ، وصاحب طموحات متعسفة تجاه الثقافة الأدبية ، ونزوع إلى الميودولمية العاطفية .

لقد كان جريفيث هو أول من برع في امتلاك العنصرية السينمائية ، كما كان أول شاعر سينمائي ، لكنه كان أيضا متحسبا واديكتاليا مشوش اللحن ، عاجزا عن التخلص المجرد من الهوى ، وشغفيا ينظر للتاريخ الإنساني - بالفن العنصري للكلمة - على أنه صراع بين الأسود والبيض مثل المسرحيات الميودولمية للقرن التاسع عشر . لذلك يمكن القول أن جريفيث يمثل تناقض الإنسان القرن التاسع عشر ، الذي استطاع أن يضع قواعد الشكل الفني للفن ينتمي للقرن العشرين . لذلك ، فالحال بعد أكثر

هذا التوتر في التفاروت داخل أفلامه ، سواء من ناحية الموق الفني أو الأحكام الإبداعية ، لكن هذا تناقضا آخر في شخصية جريفيث ، قد يكون من الصعب توصيفه بشكل مطلق ، وإن كان يثير قضايا جوهرية في طبيعة في السيلما ذاته ، وهو التناقض اللصيق بكونه عقيرة يعاني من الضخامة الثقافية والوجدانية • ولذا وضعنا في الاعتبار ذلك القصود من رؤية جريفيث ، فإن من المؤكد أنه لم يعرف العاف أو الحداد ، لكنه كان يتسم بصفق الألق الثقافى الى درجة خطيرة بالنسبة لآى فنان عظيم فى أى وسط فنى •

### سنوات التكوين

كان جريفيث هو الابن السابع لكونوليل فى ألجيتى الكونفدرالى من أبطال الحرب الأهلية ، له شهرته بين أهل الجنوب ، ولقد ولد جريفيث فى منطقة بولاية كنتاكى بالقرب من حدود انديانا فى عام ١٨٧٥ • لم تكن عائلة جريفيث غنية ، لهذا تعرضت للفقر الشديد خلال سنوات الإصلاح لكنها ظلت متعلقة بالماضى ، لهذا ترعرع الطفل دقيد وسط الأساطير الرومانتيكية عن الجنوب القديم وحيه التقليدية عن الشرف والفروسية والمثاق الأخلاقى ، وهو ما كان متسقا مع ميل جريفيث للشعراء والروائيين المشهورين فى العصر الفيكتورى ، وأعلائهم لشمأن القيم الرومانتيكية الفطرية ، التى لم يستطع جريفيث فى أية فترة من فترات حياته أن يخرج عن طوقها • وعندما مات الأب عام ( ١٨٨٥ ) ( وكان جريفيث يزعم دائما وكأنه يحكى حكاية رومانتيكية أن موت الأب كان بسبب جراح قديمة من أيام الحرب الأهلية ) ، قامت الأم بالنزوح مع العائلة الى لويسفيل ، حيث حاولت أن تدبر مشغلا للتطرين لم يحقق نجاحا كبيرا ، مما أدى الى مماناة جديدة من الفقر ، تركت تأثيرها على الطفل الصغير • لقد كانت ظروف جريفيث متشابهة لتلك التى عاشها ديكنز ( وهناك فى الحقيقة أكثر من تشابه بين هذين الفنانين ) ، فقد اضطر جريفيث الى أن يتترك مدرسته يعمل ليساعده أسرته •

وبعد سلسلة من الأعمال الوضيعة فى لويسفيل ، أصبح جريفيث مولعا بعن المسرح ، وتنتقل مع الفرق الجواله فى الغرب الأوسط • وربما لم يكن جريفيث موهوبا فى مهنة التمثيل وإن كان متحمسا لها • وساعده فى ذلك مظهره الجبيل ( لقد ظل طوال حياته أنيقا وكل موره تبدو كأنها تماثيل جميلة ) ، لكنه ظل بين عامى ١٨٩٧ و ١٩٠٥ ينتقل من متباوليس الى نيويورك الى سان فرانسيسكو ، ليسكن فى فسادق رخصه ، محاولا أن يكسب عيشه من العمل فى المناجم قارة وفى مواسم

والحصاد ثارة أخرى ، ليمود في عام ١٩٠٦ من ميان فرانسمكر الى الشرق . عندما وجد دورا محترما في مسرحية « اليزابيث ملكة إنجلترا » ، التي قمتها قرقة « لانس أوليل » ، وليتزوج بعدها بفتاة ابنة « لندا آرنيسون » ( ١٨٨٤ - ١٩٤٩ ) ، ولبدأ في كتابة مسرحية « المبيط والفتاة » ، التي كانت ميلودراما جادة مقبسة من تجاربه الخاصة خلال تجواله وعمله في مزارع كاليفورنيا .

كل طموح جريجيث طوال حياته هو أن يصمم كتابا من الطراز الفكتوري ، مثل الأدباء الذين أعجب بهم في شبابه ، لكنه للأسف لم يكن يملك قدرات لغوية جيدة . لذلك قد أغلب كتاباته تتسم بالبلادة الجوفاء . وإن كان قد استطاع - بشكل يشبه المسجزة - أن يبيع مسرحيته الأولى بألف دولار للمسرح الفنى « جيمس ك - هاكيت » الذي أنتجها في العاصمة واشنطن في غرب ١٩٠٧ . لكن « المبيط والفتاة » قوبلت بالانتقاد ، وانتهى عرضها بعد أسبوعين . وإن حصلت جريجيث أكثر اقتناعا بوعيته وتصميمها على الاستمرار في العمل الأدبي . وخلال عام ، استطاع أن يشر بعض القصائد والقصص القصيرة في مجلات الطبقة الوسطى واسم الانتشار ، كما اكمل مسرحية جديدة ، كانت دراما ملحمية من أربعة فصول عن الثورة الأمريكية بعنوان « العرب » ، تعتمد في أحداثها على اليوميات والخطابات التي تسمى لتلك الفترة . وعثر عليها جريجيث في مكتبة نيويورك العامة . وعلى الرغم من أن جزأ كبيرا من مادة هذه المسرحية قد استخدمه في فيلمه الملحمي « أمريكا » ( ١٩٢٤ ) ، فإن مسرحيته لم تعرض أبدا على خشبة المسرح ، مما دفع بجريجيث الى أن يبحث لنفسه عن عمل أكثر استقرارا . لجأ جريجيث في أواخر عام ١٩٠٧ الى صديقه القديم « ماكس ديفيسون » ، الذي كان زميله في فريق التمثيل في «لوسيفيل» قبل أن ينتقل ليقوم في نيويورك . نصحه الصديق بأن يكتب عيشه ببيع قصصه لشركات الأفلام التي كانت قد تزايد عددها فجأة في المدينة ، لكن جريجيث عارض الفكرة في البداية خوفا من أن سمعته الأدبية قد تتلوث حين يرتبط اسمه بالوسيط الفني الجديد الذي كان يراه فنا سويفا . لقد كان يعرف القليل عن عالم الأفلام في تلك الفترة . لكنه كان ينظر إليها باحتقار كامل ، ومع ذلك ، ولأنه كان يبحث عن كلمة المبيط ، ولأن القصص السينمائية كانت تباع حينئذ بخمسة دولارات للقصّة ، فانه اضطر الى أن يقوم بإعداد النص السينمائي عن مسرحية « لاوسكا » للمؤلف « ليكتوريان ساردو » ، واستخدم اسم الشهرة الذي عرف به في عالم المسرح « لوداس جريجيث » ، وقدم النص الى « إدوين ام - بووتر » في شركة استوديوهات اديسون . لكن بووتر رفض السيناريو بسبب احتوائه على مشاهد كومباس عديدة أكثر

مما يحتله أى فيلم ، غير أنه أصعب يظهر الفن الشاب ، وهكذا عرض على جريفيث أن يقوم ببطولة الفيلم الذى كان يقوم بإعداده وإخراجه « الانتفاذ من غنى الثمر » ، مقابل أجر خمسة دولارات فى اليوم ، ولعل جريفيث العرض وهو مكتئب ، وبعد انتهاء الفيلم لم يكن بورتر بحاجة الى الممثل وكاتب السيناريو جريفيث ، مما اضطر جريفيث الى أن يتنقم بقصصه السينمائية لشركة « بيوجراف وميوتوسكوب » الأمريكية .

### البداية فى شركة بيوجراف

تأسست شركة « بيوجراف وميوتوسكوب » الأمريكية عام ١٨٩٥ بواسطة عدة شركاء ، من بينهم « وليام ديكسون » مخترع « الكاينيتوجراف » ، و « الكاينيتوسكوب » ، وذلك بعد أن ترك صامول اديسون اثر مشاجرة مع مديرها الإدارى . وهكذا تحول ديكسون مع شركائه الى التقائى تقنيات وآلات الصور المتحركة ، التى كانت تنافس آلات اديسون دون أن تنتهك حقوق التسجيل . اخترع ديكسون آلة تقالة من نوع صندوق الدنيا . هى « الميوتوسكوب » ، لفركته ، تم اخترع بعدها كاميرا وآلة عرض « بيوجراف » ، التى تفوقت على آلات اديسون . وعلى الرغم من أن شركة بيوجراف الأمريكية ( التى أسقطت كلمة ميوتوسكوب من اسمها بعد فترة وجيزة من التناقص جريفيث بها ) كانت إحدى شركات حقوق الفيلم منذ عام ( ١٩٠٩ ) ، إلا أنها كانت تمثل المنافسة الوحيدة المهمة لاديسون . كما أنها قامت بتوظيف العديد من أكثر الأشخاص موهبة فى مجال صناعة السينما ، وكان من بينهم المصور السينمائى الذى سوف يصبح المصور الخاص لجريفيث وهو « ج . و . ييلى بيتز » ( ١٨٧٢ - ١٩٤٤ ) .

وفى أواخر ١٩٠٧ ، عانت الشركة من متاعب خطية ، فقد كانت مدينة بسجل ٢٠٠ ألف دولار للبنوك . كما أن الجمهور كان قد بدأ يفقد الاهتمام بأفلامها ، علاوة على أن صحة وجوية مخترع الأفلام « والاس مانتشبيون » كانت تتدهور بسرعة ، وراجع ممثل انتاجها الذى كان يتراوح حول أربعين من أفلام البكرة الواحدة كل أسبوع . لقد كان واضحا أن الشركة فى حاجة الى مخرج جدير ، لكن القليلين المتحمسين بهذه الصناعة فى تلك الأيام كانوا جميعا يعملون لدى الشركات الأخرى ، وهكذا فإن الفرصة جاءت لجريفيث - الذى كان تعاقده مع الشركة كممثل وكاتب للقصص - لكن مخرج الأفلام ، عندما تناهى الى سبح المدير العام للشركة « هنرى مارفى » بطش الملاحظات النقدية التى أبدتها « جريفيث » للمصور السينمائى « آرثر مارفن » شقيق المدير العام .

ولقد كان أول الأفلام جريفيث متواكبا مع شخصيته : عندما اختار موضوعا له قصة ميلودرامية ( وعنصرية أيضا ) ، عن طفل يفر من العجز باختطافه ويتم إلغائه ، بعد معركة يتم فيها تبادل إطلاق البنادق . لقد كان ذلك هو فيلم « مفاهرات دولي » ، الذي لم يكن إلا ( « الاخاذ من عش السر » دون أن يكون هناك نسر ) ، أو بكلمات أخرى فإنه لم يكن إلا واحدا من تلك الأفلام النمطية المدينة ذات الجاذبية الجيماعيرية آنذاك ، والتي تدور دائما حول طفل مفقود أو محتطف . قام جريفيث بتصوير فيلمه خلال يومين في يونيو ١٩٠٨ في « ساوله بيتش » في ولاية كونكتيكت ، واستطاع اجتازه بقدر كبير من الصنائع والتعم المعنوي من كل من « بيتر وآدري مارفن » الذي قام بتصوير الفيلم ، وعلى الرغم من أن الفيلم خلا من الإبداع ، إلا أنه أثار احترام الشركة ، مما أتاح لجريفيث عقدا بحصة وأربعين دولارا في الأسبوع لأخراج الأفلام ، ونسبة واحد في الألف من السنت عن كل قدم من شريط الفيلم يتم بيعه . وقد تم العرض الأول للفيلم في يوليو بعد شهر واحد من تصويره ، وكان جريفيث قد أخرج بالفعل خمسة أفلام واستكمل فيلمها سادسا كان قد بدأه مخرج آخر . ( يذكر الناقد وليم جونسون أن فيلم « دولي » يحتوي على لقطة من زاوية مرتفعة تستخدم عش المجال ، بالإضافة إلى لقطة أخرى لمجرة السحر وهي تبعد إلى حافية الكادر بعيدا عن الكاميرا ، وهي اللقطات التي تستخدم تقنيات غير مسبقة قبل عام ١٩٠٨ ، وهو ما يوحي بأن جريفيث كان لديه مفهوم أكثر عمقا للمكان السينمائي أكثر من أي من المخرجين المعاصرين ) .

#### سنوات الإبداع : ( ١٩٠٨ - ١٩٠٩ ) والسرد بالملقاة بين اللقطات :

وفي السنوات الخمس التالية ، أخرج جريفيث لشركة « بيوجراف الأمريكية » ما يزيد على 2٥٠ فيلما ذات البكرة أو البكرتين معا ولا أن يجرب فيها كل تقنيات السرد ، التي سوف يستخدمها فيما بعد في فيلميه « موله إبة » ( ١٩١٥ ) و « التعصب » ( ١٩١٦ ) ، رمي التقنيات التي سوف تصبح جزءا من قواعد اللغة السينمائية . ومع ذلك فإن جريفيث فيما يبدو لم يكن واعيا تماما بأبداعاته ، على الأقل في خلال صباوسته لها . لقد كانت بالنسبة إليه مجرد نتائج لمحاولته أن يجد حولا عملية أكثر من كونها تنظيرا مجردا ، ولأن طريقته في اكتشافها كانت تعتمد على الحس والتجريب ، وليس على رؤية جمالية وشكلية واضحة . لقد كانت هناك قواعد قليلة جدا للسرد السينمائي آنذاك ، لذلك وجد جريفيث نفسه حرا في أن يحكي القصص بالطريقة التي تتيحها له مقتضيات الظروف ، وحسبما تلوه عناصر الحكاية ذاتها ، ولو كانت لديه أية طريقة منهجية عن الإطلاق فهي تتألف ببساطة من خلقه للتوافيق بين تقاليد السرد المسرحي - التي كان يعرفها عن خلال تجربته الطويلة

كمثال - وأدوات سينمائية منفردة كان يكتشفها بالصدفة أثناء عمله . كما كانت أدوات السرد النابعة من روايات العصر الفيكتوري - التي أحبها جريفيث في شبابه - نموذجاً من النماذج التي اعتمد عليها خلال عمله - وفي النهاية ، فإن جريفيث استطاع أن يمزج بين الطرائق المسرحية والروائية والطرائق السينمائية معا ، مضيفاً إليها اكتشافات الآخرين مثل « بورر » و « باسترونزي » ، وأن يظهر هذه العناصر جميعها ، لكي يخلق لغة سردية بصرية هي ما نسميها اليوم « السينما » - وفي خلال رحلته الفنية يمكن القول أن « جريفيث » قد قدم ما يشبه الفرحمة الحرفية لطرائق السرد الروائية التي تنتمي إلى القرن التاسع عشر ، ليحولها إلى لغة سينمائية ، ولقد كانت أفلامه من القوة والتأثير بحيث أنها فرضت على السينما شكلاً روائياً ، لم تستطع أن تتحرر منه إلا عندما ظهرت إلى الوجود تقنيات وطرائق سينمائية جديدة .

وفي الحقيقة أن هناك احساساً سائداً بين دارسي السينما المعاصرين بأن دور جريفيث كمبدع قد تم تضخيمه ، وأن « الأبداع لم يكن إلا مسألة تأثر بعض صانعي الأفلام - الذين يتسمون بالجرأة - ببعضهم البعض » . كما تقول المؤرخة والنظيرة « كريستين طومسون » ، التي ترى أن الانتقال من السينما الإبداعية إلى السينما الكلاسيكية بين عامي ١٩٠٧ و ١٩١٧ « كان يعتمد على الإبداعات الفردية ، ولكن أشخاصاً مثل « جريفيث » و « هورلي موديه » قد أسبغوا في تغيير الممارسات الاتحجية والتقنيات السينمائية في حدود ضيقة ، لأنهم كانوا محكومين بنظام إنتاجي صارم ومتكامل » . وفي ضوء الأبحاث المستفيضة التي قامت بها كريستين طومسون ، ومؤرخون معاصرون آخرون مثل « باري هولت » ، فإنه ليس هناك مجال للشك في أن نظم الإنتاج كانت بالفعل شديدة الصرامة آنذاك ، كنتيجة للازدهار المفاجئ لدور العرض الرخيصة « النيكول أوديون » بين عامي ١٩٠٦ - ١٩٠٨ ، وأن السرد السينمائي كان متلائماً مع طرائق الإنتاج ، ولكن المسألة التي أريد التأكيد عليها هو أن جريفيث كان شخصاً بارزاً - وقد لا يكون شديد الأهمية والتأثير - في تحويل نظم الإنتاج من الطرائق البدائية إلى الطرائق الكلاسيكية ، وأن الوثائق التاريخية تؤكد أن أفلام جريفيث في « شركة بيوجراف » كانت ذات شعبية هائلة لدى الجمهور المعاصر له ، حتى أن المخرجين الآخرين كانوا يقلدونها كما كانوا يقلدون طريقتها في الإنتاج . كما أنه ليس هناك مجال للشك في مجال التاريخ الاجتماعي أن شهرة وذيق فيلم « مولد أمة » ، والجهد الذي أنجزه ، قد خلقت تفهماً لا يمكن إنكاره في نظرة كل الناس تجاه الأفلام وأهميتها ، وهي ناحية أخرى ، فإن جريفيث لم يكن يعمل في فراغ ، إذ كانت أعماله وإنجازاته على صلة وثيقة بالسياق الذي كان يعيش فيه .



لقد كان مفهوم الاحراج السينمائي في اقلام الفترة البنائية الأولى ينحصر في اعتبار الكادر سيمياء بحثية المسرح ، التي يدور عليها الحدث ويراهما المشاهد كأنه يجلس على مقعده في صالة المسرح ، لذلك قال الحركة داخل الكادر كانت لا تختلف عن حركة الممثلين على حشبة المسرح . ولكن نهاية هذه الحقبة شهدت ظهور الألام ذات اللقطات المدينة - مثل أفلام المطاردات على نحو خاص - وهو ما اقتضى أن يفهم الاحراج السينمائي بأساق الحركة بين اللقطات المتتالية ، ( ففي مشاهد المطاردات ينبغي أن تتحرك جميع الشخصيات عبر الكادر في نفس الاتجاه من لحظة إلى أخرى والا ظهروا وكأنهم في مواجهة بدلا من المطاردة ) - أن هذه الطريقة في الحفاظ على اتجاه الحركة على الشاشة تصحى اليوم « نظام المائة والتمانين درجة للتصوير » ، حيث يفترض أن هناك خطأ وهميا يحصل بين الكاميرا والحدث ينبغي على الكاميرا ألا تتجاوزه ، حتى لا ينشأ اضطراب وتشوش في حركة الممثلين والأشياء على الشاشة . أن هذا يهين أن يرى المتفرج الحدث كله من نفس الجانب ، مستعدا لرى البطل وهو يتابع المصوص في حركة هروبهم التي تتجه من يسار الكادر إلى اليمين ، ينبغي ألا تقوم الكاميرا بعبور الخط الوهمي لتصور الحدث من الجانب الآخر ، ولا بدت بعض الشخصيات وكأنها تتحرك حركة عكسية غير مضمومة . ومن الواضح أن قاعدة المائة والتمانين درجة لم تكن من ابتكار شخص يصينه ، ولكنها تطورت عبر ممارسة التجربة والخطأ للعديد من المفكرين ( ومن بينهم جريفيث ) ، كما أنهم في حل هذه المشكلة اكتشفوا من المصورين والقائمين على التوليف والمونتاج ، بالإضافة إلى الوعي المتزايد للمتفرجين لفروقة استمرارية واتساق الحركة على الشاشة . ( واسى اتفق مع الناقد والمؤرخ « واجينشت » ، الذي يقول في كتابه عن أفلام جريفيث أنه ليس مهما على الإطلاق العثور على أدلة تؤكد أسبقية جريفيث أو عدم أسبقيته في اكتشاف بعض التقنيات . فالتهم في الفن ليس من اكتشاف تقنية ما قبل غيره ، ولكن الأهم هو من استطاع استخدامها على النحو الأفضل ) .

لقد كانت خطوة جريفيث الأولى نحو شكل السرد الكلاسيكي تتضمن استخدام لقطات قصيرة ، لقطع القطع الرئيسي ، كما فعل في فيلم « قاتل رجل التشعيم » ( ١٩٠٨ ) . الذي أكمله قبل أربعة شهور من ظهور فيلم « مغامرات دولي » ، فإلا كان ينظر إلى حرفته نظرة جادة ، لراد جريفيث أن يحقق من أنتاجه المكافئ في مشهد يصور امرأة شابة قد نجحت توا في القفز رجل من جبل المسنقة ، فيعد لحظة عامة متوسطة تظهر فيها الشجرة التي يتدلى عنها جبل المسنقة ، حيث تقف الشخصيتان

الرئيسية ، قطع على لقطة أكثر اقترابا يتبادل فيها الممثلان احساسين الصداقة الحسية ، مما يتيح للمتفرج مزيدا من القدرة على قراءة وجوه الشخصيات وانفعالاتها ، بدلا من الاقفاء على المسافة البعيدة التي تتطلب بالضرورة الابعادات الباطنة فيها . ان ما فعله جريفيث لا ينحصر في تجزئة المشهد الى عدة لقطات ، وهو ما صنعه بورتر وآخرون أحيانا في الأفلام سابقة ، ولكن ابتكاره الحقيقي يبدو في تحطيمه للمسافة البعيدة بين المتفرج والحادث ، فالقطع من اللقطة العامة الى اللقطة القريبة قد قسم حالا نمالا لمشكلة السرد . لأنه استطاع أن يوضح الصداقة التي نشأت عن الحدث الرئيسي لانقاذ البطل ، وسوف يقوم جريفيث باستخدام هذا النوع من القطع مرة بعد أخرى خلال السهور التالية ليحقق نتائج ايجابية مدهشة .

خطا جريفيث خطوة منطقية أبعد في تطوير هذا الاكتشاف ، ليزيد من قدرة السينما على السرد ، ففي فيلم « بعد سنوات عديدة » ( ١٩٠٨ ) الذي كان النسخة السينمائية للقصيدة « تيفيسون » الروائية « يتوش أودن » ، يقوم جريفيث باستخدام التوليف المتوازي لفرضي مختلف تباها عن المظاهرات السينمائية ، فهو يمزج بين خطي روايتين أحدهما من وجهة نظر « آبي لي » ، والآخر من وجهة نظر زوجها الذي عايش تجربة عرق سفينة ، ومن خلال إحدى عشرة لقطة يصور لنا جريفيث المسافة المكانية والتفصيلة التي تفصل بينهما . ان هذا النوع من التوليف يسبق اكتشاف « مودناو » و « كارل فرويد » للقطعة « الكاميرا الدائرية » ، كما يسبق أيضا « مونتاج التجاذب والتناظر لأيزنشتين » . وقد استخدم جريفيث هذه الطريقة في التوليف في أفلامه التالية لشركة بيوجراف ، مثل فيلم « متحكر القمح » ( ١٩٠٩ ) ، حيث يقطع من لقطة لتاجر القمح شديد الثراء وهو يهتم وجبة شديدة الضخامة ، الى لقطة لجامعي المال الفقراء وهم يقانون في طابور الخبز ، ( وهو شكل هيكلي لمونتاج تداعي الأناكس ) الذي استخدمه المتخرجون السوفيت فيما بعد ) . كما استخدم أيضا التقنية التي أسماها « الأشياء موضع الاهتمام » ، عندما كان يقطع من شخص ينظر إلى شيء غير موجود في الكادر إلى لقطة لهذا الشيء نفسه ، وهي التقنية التي سوف تعرف فيما بعد بلقطات « وجهة النظر ذات الدفاع » ، عندما تقب الكاميرا في نفس المكان الذي تقف فيه الشخصية لتوحى لنا بوجهة نظر ذاتية . كما استخدم جريفيث أيضا ذلك النوع من التوليف الذي يوحى بالفلاش باك ، عن طريق القفز الى لقطة او مجموعة من اللقطات تتعلق بالسرد الرئيس الذي يدور في الحاضر ، ليعود السرد الى لحظة ماضية .

وفي الحقيقة أن ما فعله جريفيث في « شركة بيوجراف » بدأ من ١٩٠٨ ، واستمر فيه بتجاذع طوال حياته الفنية ، هو « استخدام لقطات متبادلة من أبعاد مكانية مختلفة » ( بمعنى اقتراب الكاميرا أو ابتعادها عن الشيء الذي تصوره من لقطة إلى أخرى ) ، ولم يكن الهدف من ذلك هو تحقيق « جمال » سينمائية متكاملة ، ولكن الهدف من القطع بين هذه اللقطات ذات الأحجام المختلفة هو النظر إلى الحدث الدرامي من عدة زوايا أو وجهات نظر . وخلال ذلك تسلّم جريفيث الأهمية الرمزية والنفسية الكبيرة للقطات القريبة « الكلووز أب » ، التي تقوم بتقديم التفاصيل الصغيرة ، وعزلها عن خلفياتها أو الأشياء المحيطة بها ، ومن ثم إعطاؤها أهمية درامية أكبر عندما تظهر وحدها في الكادر في صورة مكبرة . كما تعلم جريفيث أيضا الأهمية في استخدام اللقطة العظمة البسيطة جدا . لكن يوحى بالمكان على نحو بانودرامى ، أو ليصور مشاهد الأحداث المسرحية . كما فعل في « مولد أمة » و « التعصب » وبالطبع ، فإن المسئولين في « شركة بيوجراف » قد صنعتهم تحارب جريفيث ، لأنه في فيلم « بعد

سنوات عديدة » لم يضع أي حدث أو مظاهرة كما أعادت أفلام تلك الفترة . وإن واحدا من إسهامات جريفيث المهمة . كان رفع مستوى المضمون في أفلام تلك الفترة ) . كما بست طريقة جريفيث في صنع الأفلام - من وجهة نظر المسئولين - وكأنها تنتهك كل القواعد المعروفة في المرد ، الذي يحافظ على وحدة الزمان والمكان وتماقب الأحداث - وفي رواية « ليثما أولفيسون جريفيث » عن رد فعل زوجها تجاه هذا الانتقاد تكشف عن نظرة الفنان إلى حرفته :

« عندما تحدث جريفيث عن رغبته في تصوير مشهد يرى فيه انتظار « آني لي » لزوجها الغائب ، يعقبه مشهد آخر يظهر فيه اينوش وحيدا في الجزيرة المهجورة . بدأ الأمر كله حثرا للاضطراب في نظر المسئولين ، الذين قالوا له كيف لك أن تحكى قصة واسعة تفصل هكذا بين المشاهد ، فالجمهور لن يعرف ماذا تفصله ، فرد جريفيث : ألم يكتب « ديكتور » بنفس الطريقة ؟ فاجابوه . بل ، ولكن كتابة الرواية شيء مختلف . فكان رد جريفيث أن رواية قصص الأفلام لا تختلف كثيرا عن فن الرواية الأدبية » .

لقد نظر جريفيث إلى الأفلام على أنها قصص يمكن أن تحكى بواسطة ترتيب اللقطات بدلا من الكلمات ، لكن المسئولين في « شركة بيوجراف » شعروا أن جريفيث قد ذهب إلى أبعد مما ينبغي ، وظلوا متخولين من رد فعل الجمهور ، ولكن الأمر الذي أثار دهشتهم هو أن فيلم « بعد سنوات عديدة » قد قوبل بحفاوة كبيرة على أنه عمل عظيم ، كما كان أول فيلم

أمريكي تنهال عليه الظلمات للاستمرار في الأسواق الأجنبية على نحو غير مسبق . وخلال السنوات الأولى من عمله كـمخرج « بشركة بيوجراف » . استطاعت الأفلام جريفيث أن تحقق للشركة أرباحاً طائلة ، كما أصبحت « أفلام بيوجراف » علامة على الجودة الفنية والاحترام النقدي ، اللذين لم يكن ينالهما في السابق إلا أفلام المسرحيات المصورة .

كانت خطوة جريفيث التالية أكثر جرأة وراديكالية ، حيث عهد إلى تجزئة الواقع إلى تسلسلات مكانية وزمنية ؛ لكي يخلق احساساً بتعدد الأحداث وتوازئها ، ولكي يحقق نوعاً جديداً من التشويق والدوامي . لقد بدأ في مثل هذه المحاولة مع فيلمه الثامن « الساعة القاتلة » في أغسطس ( ١٩٠٨ ) ، ولكنه وصل بها إلى النضج في يولية ( ١٩٠٩ ) مع فيلمه الميلودرامي « المنزل الثاني » . أراد جريفيث في هذا الفيلم أن يصور حدثاً يحدث على ثلاثة مستويات في نفس الوقت ، حيث تحاول عصابة من اللصوص أن تتحكم المنزل من الخارج ، بينما تحاول أم وأطفالها التصدي لهذا الهجوم من الداخل ، بينما ترى الأب وهو يأتي مسرعاً من المدينة لانقاذ العائلة ودحر اللصوص . كمنظور منطقي للتكنيك الذي استخدم في فيلم « يوم سنوات عديدة » ، قام جريفيث بالقطع من حدث إلى آخر مع ترايد مستمر في سرعة القطع بينها ، حتى تتلقى الأحداث الثلاثة في ذروة الفيلم . إن هذا القطع المتبادل أو القطع المتداخل بين الثنتين وخمسين لقطة منفصلة قد حول القصة الروائية في الفيلم إلى ذروة بحرية أو سينمائية في الوقت نفسه ، حتى أن الحكاية وطريقة حكايتها قد أصبحت شيئاً واحداً ، لو بكلمات أخرى فإن الشكل قد أصبح هو المضمون في الوقت ذاته . ولقد كان من المتعة لفترة طويلة أن « يوتو » قد استخدم القطع المتداخل في فيلم « حياة وجل الاطباء الأمريكي » في عام ١٩٠٣ . ( وهو ما ناقشناه في الفصل الأول ) . كما أن من الواضح أن صانعي أفلام « مدرسة برايتون » وجريفيث أيضاً قد سبق لهم تحريب هذا التكنيك قبل عام ١٩٠٦ ، ولكن « المنزل الثاني » كان أول فيلم دراسي يستخدم هذا التكنيك كمادة بناء أساسية ، ليحكي قصة تدور في ثلاثة أماكن منفصلة . وسد هذا الفيلم دخل القطع المتداخل إلى الأجروبة السينمائية ليصبح واحداً من أهم وسائل السرد في الأفلام .

انتشر هذا التكنيك في كل أنحاء صناعة السينما ، حتى أنه أصبح معروفاً بامصطلح « الاتصال في اللحظة الأخيرة » ، على طريقة جريفيث . والمنصر الأساسي في هذا التكنيك ليس هو القطع السريع بين اللقطات التي تصور أحداثاً متزامنة ، ولكنه القطع السريع بين لقطات تزداد تعقيداً حتى تبلغ ذروتها في النهاية . وكما يشير « أولر نايت » ، فإن جريفيث قد اكتشف أن زمن القطعة ومدة بقائها على الشاشة تخلق توتراً نفسياً معيناً

عند الخروج ، وانه كلما كانت اللقطة أقصر في زمنها تزايد التوتر المناظرية عنها ، لقد كانت تلك هي القاعدة الرئيسية لمشاهد الانقاز بالقطع المتداخل التي جعلت جريفيث مشهورا في العالم كله ، على الرغم من أن هذا النوع من التوليف لم يظل بالطبع مقتصرًا على المظاهرات ، فقلد أصبح فهو الحقيقة هو الأساس البنائي لسينما الروائية منذ مولداته وحتى اليوم ، وهذا الاستخدام للقطع المتبادل ، الذي يرداد تطورا حتى الذروة ، يمكن اعتباره التجسيد البصري للكريشستندو في الموسيقى ، وبكلمات أخرى فإن سرعة الايقاع البصري للتوليف بين أحداث متزامنة توازي سرعة الايقاع الدرامي للحدث الذي يتم تصويره ، وهو ما يجعل المضمون يتجسد في الشكل ، لهذا فإن ثاني اكتشافات جريفيث الهامة ذو علاقة وثيقة باكتشافه الأول ، فالمتبادل بين اللقطات ذات الأحجام المختلفة التي تشابن فيها الأبعاد المكانية للكاسيرا عن الحدث قد أعقبه جريفيث بتبادل للقطات ذات أطوال زمنية مختلفة ، ليؤسس قواعد المونتاج وحالياته ، التي سوف تسود الخمسين عاما الأولى من عمر السينما الروائية .

وعلى الرغم من أن « شركة بيوجراف » مثل بقية الشركات الأخرى في صناعة السينما لم تكن ترغب في أن تذكر اسم المخرجين في تترات الأفلام ، فإن جريفيث قد حقق بإبداعاته شهرة هائلة ، وهو ما أتاح له استمرار عقده مع الشركة لكي يستمر فيها اسما « العمل من أجل دور عرض الستات الحصة » ، إلا أنه استطاع من خلال هذا العمل ذاته أن يتابع تجاربه شديدة الأهمية في تاريخ السرد السينمائي .

### سنوات الإبداع ( ١٩٠٩ - ١٩١٩ ) والسرد داخل الكادر

لقد كانت اكتشافات ١٩٠٨ - ١٩٠٩ ( بالتوليف المتبادل بين اللقطات المختلفة في أحجامها أو أطوالها الزمنية ) ، اكتشافات تتعلق بالتوليف أو المونتاج التي يتمثل في العلاقة الحيوية « بين » اللقطات ، وهو ما نسميه السرد بخلق علاقات بين الكادرات المختلفة ) ، ولكن سرعان ما أظهر جريفيث اهتماما مائلا بما يحدث « داخل » الكادرات ذاتها ، أو داخل كل لقطة على حدة ( وهو ما نسميه السرد داخل الكادر ) . لقد كان السبب الرئيسي في ذلك هو اهتمامه المتزايد بالتخصص ذات المضمون المميز ، والتي كان معظمها مقتبسًا عن أصول أدبية ، وهو الاهتمام الذي بدأ في فترة سابقة متزامنا مع الالام الميلودرامية ولط أفلام المظاهرات أثناء عمله مع « شركة بيوجراف » ، فقد أنتج عدة أفلام مقتبسة من أعمال « تشكسبير » و « ادجار آلان بو » و « دانييل ديفو » و « برانونيچ »

و «مريكنتز» و «تولستوي» ، ومثل فيلمه « محتكر القمح » المتكسب على روابتي « لفرانك نوريس » ، كما قام بمعالجة بعض الموضوعات الاجتماعية المعاصرة الجادة وأن اتسمت رؤيته بقدر كبير من التبسيط والسطحية . ولأن جريفيث أراد أن يكون مضمون أفلامه أكثر جدية ، فإنه قد حاول أن يظفي على الوسيط السينمائي جدية ماثلة ، وهو الأمر الذي يبدو في أحد عناصر انخراجه باهتمامه باختيار وإدارة الممثلين .

لقد كان جريفيث بالفعل هو أول مخرج عظيم في فن إدارة الممثل ، لأنه كان هو نفسه ممثلاً وواعياً بالجانب النفسي من هذه الحرفة ، لذلك فقد عرف قيمة الاهتمامات بالبرولات ، وفرضها على الممثلين والعينين ، في الوقت الذي كان فيه معظم المخرجين الآخرين يقومون بتصوير الأفلام دون بروفات على الإطلاق ، لذلك فقد كان جريفيث يمنح ممثليه أربعة أسابيع الأجر الذين يحصلون عليه في شركات منافسة . وبطول عام ١٩١٣ استطاع أن يكون لنفسه ميسوعة الخاصة من الممثلين الذين سوف يصبحون ثغماً مثل « ماري بيكنورد » و « ليويسيل باريسور » ( وقد ترك العمل مع جريفيث بعد فترة قصيرة ) و « هالي مارش » و « دورولي جيتش » و « ليليان جيتش » و « بلانش سويت » و « هنري ب » و «التول » و « بوبي هاردين » و « دونالد كريست » و « ولاس زيه » ، كما اكتشف جريفيث ما لم يستطع مخرج قبله اكتشافه ، أن التكبير السينمائي تساهم أسهلها كبراً في تعميق وتوضيح الشخصيات الروائية . بالإضافة إلى تدرجه المستمر للممثلين على الأداء التقني والمعرف . كما اهتم اهتمام جريفيث بالتفاصيل إلى الديكور الذي كان يشرف على تصميمه وانصاته . لقد بنا كل هذا العمل الشاق الذي يقوم به مبالغا في درجة كبيرة من وجهة نظر المسئولين في شركات الإنتاج الذين رأوا في ذلك تضيقاً للوقت والمال ، ( لقد كانت تلك هي فترة أفلام « البكل أوديون » (انتحارية) ، لكن الجمهور والنقاد على السواء أظهروا إعجاباً كبيراً بالطبيعة والأصالة للأفلام التي تحل علامة « أ . ب التجارية » ( أمريكيان بيوجراف ) ، والتي كانت في حقيقتها علامة على أفلام جريفيث التي أنتجها وأخرجها للشركة . وصرعان ما ظهرت في الصحف السينمائية مقالات متحمسة لأفلامه ، وكانت شركة « بيوجراف » هي أولى الشركات التي تتلقى خطابات المصحبين بأفلام بعضها ( كانت هي أفلام جريفيث ) ، بدلا من خطابات الإعجاب بالنجوم .

لقد لعب اهتمام جريفيث بمضمون أفلامه إلى أبعد من مجرد الاهتمام بالممثلين والديكور ، ففي أواخر عام ١٩٠٨ على سبيل المثال ، وفي فيلمه « إصلاح عفن القصر » ، بدأ في تجريب الإضاءة التعبيرية باستخدام ضوء

النيران ، في وقت كانت مصابيح الزيت الكهربائي جديدة على الصناعة ، وكانت تستخدم في تصوير المناظر الداخلية ؛ مما أدى الى نوع من الاضاءة المسطحة والمحايدة لكل أجزاء الكادر ( لقد كانت تلك المصابيح مناسبة ايضا لنوع الأفلام الحام -الألورثو كروماتي- التي كانت تستخدم في فترة الأفلام الصامتة ، لأن تلك الأفلام كانت حساسة للسجل الأخضر والأزرق من الطيف الضوئي ) ، لذلك كانت تجارب جريفيث في الاضاءة تجارب ثورية ، لأنه استطاع باستخدام ضوء النيران خلق مساحات من الضوء والظل ، وهو ما حقق نتائج مبهرة في فيلم « هوبو بيبا » ( ١٩٠٩ ) ، القس عن قصيدة براونينج الدرامية ، والذي كان أول فيلم تظهر عنه مقالة صحفية في جريدة « نيويورك تايمز » - تحدث أحداث هذا الفيلم ذو البكرة الواحدة خلال يوم واحد - حيث استطاع جريفيث أن يعبر عن الأوقات المختلفة للنهار بالتحكم في الاضاءة التي تحاكي حركة الشمس عبر السماء ، وفي أول أفلامه التي أخرجها في كاليفورنيا « خيط القدر » ( ١٩١٠ ) ، تمت اضاءة المنظر الداخلي للرسالية الإسبانية القديمة باستخدام حزم من ضوء الشمس ، تبدو كما لو كانت تمر من خلال خصائص نافذة علوية ، وبذلك فإن بعض أجزاء المشهد ظهرت في الضوء بينما غرقت أجزاء أخرى في الظلام ، وقد استخدم جريفيث نفس الطريقة في الاضاءة في فيلم « التعصب » ، في لقطة المجد الذي لا يتوقف عن التراجع ، الذي ظهر مرة بعد أخرى في اللقطات التي تربط بين المشاهد ، وأصبح جريفيث هو سيد هذا النوع من الاضاءة التي تعطي جوا خاصا ( وأساسها أولفريد فيكوف مصور أفلام سيسيل ب. دي ميل « اصابة وهيرمان » ) ، والتي تعطي شخصية خاصة لكل مشهد من خلال ترتيب مساحات الضوء والظل ، وعلى الرغم من أن جريفيث كان مضطرا لأسباب مالية لتصوير الجزء الأكبر من فيلميه الكبيرين في ضوء الشمس المباشر ، فإن طريقة الاضاءة الدرامية التي اكتشف أهميتها سرعان ما تم استخدامها بقدر أكبر من الحرية بواسطة مخرجين مثل « جوفاني باستروني » في إيطاليا و « اولست لوريتشي » في ألمانيا ( وفي الولايات المتحدة في فترة لاحقة ) و « سيسيل دي ميل » في الولايات المتحدة .

لكن أكثر مساهمات جريفيث في مجال السرد داخل الجاندر جاءت بعد أن بدأ في الانتقال بشركته إلى كاليفورنيا الجنوبية ، من خلال حصوله موسمي منتظم منذ بدايات ( ١٩١٠ ) ، ( لم يكن جريفيث هو أول مخرج يستقر في هوليوود ، ففي خريف ١٩٠٧ أنشئت شركة « سيليج بول سكوب » ستوديو صغيرا هناك ) ، وفي هوليوود ومن خلال أفلام مثل « معركة ايللدوبوش » ( ١٩١٣ ) اكتشف جريفيث أهمية حركة الكاميرا ، ومكانها ، في تعميق التعبير الدرامي ، فقد كانت الكاميرا تيسل شعاب

جريفيت الى هوليوود ساكنة في أغلب الأحوال. وكانت هناك بعض التجارب القليلة في تحريك الكاميرا حركات بالورامية افقية ورأسية ، كما رأينا من فيلم « سرقة القطار الكبير » ، كما بدأ جريفيت في تجريب اللقطات البانورامية لأغراض سردية منذ عام ١٩٠٨ كما في فيلم « لقاء البرية » وفي عام ( ١٩٠٩ ) كما في فيلم « طيبب الزيف » - ولكن معظم الأفلام الروائية في عام ١٩١٠ - حتى الالم جريفيت - كانت تقوم أساسا على التوليف ، سواء أكان توليف اللقطات أم المشاهد .

وفي كاليفورنيا بدأ اهتمام جريفيت يتزايد ببناء الفيلم من خلال الاهتمام بالعلاقات داخل الكادر ، بل في الدرجة من الاهتمام بالعلاقات التوليف بين اللقطات . ففي لقطته البانورامية استطاع جريفيت أن يتابع حركة الشخصيات داخل مكان شديد الاتساع ، لكن الأكثر أهمية هو أنه باستخدام هذه اللقطات استطاع أن يجعل المتفرج أكثر إدراكا واعتمادا بالمحيط والجو الصام للفيلم ، كما أنه باستخدام اللقطات المتحركة على قضبان ( ترافالنج ) - حيث تشارك الكاميرا والمتفرج أيضا في التحرك مع الأحداث - استطاع جريفيت أن يضيف نوعا جديدا من حركة الكاميرا الى اللغة السينمائية . ففي فيلم « عامل فونديل » ( ١٩١١ ) أراد جريفيت أن يوحى بالحركة اللاهثة لربة تتحرك بسرعة ، لا تقاوم لثبات شابة وقعت أسيرة في يد اللصوص ، فقام بوضع الكاميرا على سيارة متحركة ، ليقوم فيما بعد بالتوليف بين اللقطات التي تصور اندفاع السيارة داخل الأرض الواسعة ، ولقطات تصور فزع الفتاة وبأسها . وفي السنوات التالية سوف يقوم جريفيت مع مدير التصوير «بيترز» بوضع الكاميرا على سيارة، لكي يتابع حركة الحدث خلال تجمع مجموعات « الكلاص » المتعصبة ، في مشهد النزوة في فيلم « هولد أمة » ، وفي مشهد الانقاد في فقرة القصة الحديثة من فيلم «التعصب» . ( لقد كانت فقرة القصة الباطنية من هذا الفيلم الأخير تحتوي على أعنف وأطول لقطة متحركة لوق قضبان ، ولكن يقوم بتحريك الكاميرا مباشرة من لقطة عامة بعيدة جدا للديكور الضخم في قصر ، بإشراق » ، الى لقطة قريبة للحدث ، فان جريفيت « وبيترز » قاما بإنشاء مصعد عظيم يتحرك على قضبان حركة بطيئة في اتجاه الحدث ، في لقطة واحدة طويلة يستمر عرضها على الشاشة سبعين ثانية ) - بهذه الإضافات للغة السينمائية بدأ انهيار المفهوم الذي ساد منذ ميليس عن الكادر كعادل للنسبة المرسح ، واختفى هذا المفهوم تماما بظهور فيلم جريفيت « هولد أمة » ( ١٩١٥ ) .

استطاع جريفيت أيضا خلال سنواته الأولى في كاليفورنيا اكتشاف ماكانت التعبير الدرامي لوضع الكاميرا بالنسبة للشخصيات والأحداث ،



لكي يصبح أول مخرج يقوم بيده اللطائف باستخدام العمق ، حيث تعود أحداث مختلفة في وقت واحد في مستويات عديدة من الخلفية ومقدمة الكادر وما بينهما . ومع بدايات ( ١٩١٠ ) وجد أن الزاوية أو المنظور الذي يتم تصوير اللقطة منه يمكن أن يصبح تأكيداً واعياً على مضمون اللقطة . وذلك من خلال اختيار عناصر مهمة من الكادر لاضفاء أهمية درامية أكبر عليها . وهناك الكثير مما يقال عن المختار البصري في تصوير شخصية من خلال زاوية كاميرا جديدة الانخفاض وارتفاع خلفية قوية . بدلا من تصوير نفس الشخص في لقطة متوسطة وبزاوية معادة ومن خلال اضاءة طبيعية ، فمثل هذه الطريقة الدرامية في تصوير اللقطة سوف توحى للمشاهد بأن المثل يبدو عملاقا ، كما سوف توحى الطلال على وجهه بشخصية شريفة . وبالعكس فإن استخدام الزاوية شديدة الارتفاع سوف توحى على العكس بأن هذا الشخص ضعيف أو عاجز . مثلاً بدت « ماي هارشي » في مشهد المحاكمة من لفرة القصة المصاصرة من فيلم « التعصب » ، وهكذا فإن جريثت الذي تعلم من قبل كيف يخلق مجازاً بصرياً من خلال التوليف الذي يعتمد على تداعي الأفكار ، قد بدأ في تعلم كيف يخلق مجازاً بصرياً « داخل » الكادر من خلال اختيار زاوية التصوير . وأن النتيجة المنطقية لهذا الأسلوب المبتدئ أو الرمزي تظهر شديدة الوضوح في « التعصب » ( ١٩١٦ ) و « وبراغم متكسرة » ( ١٩١٩ ) ، كما بلغت ذروتها في استخدام زوايا الكاميرا الخاصة للتعبير الانشائي ، ولتقنيات الكاميرا الذاتية عند « مورناو » و « كارل فرويند » كما سوف نذكر لاحقاً في الفصل الرابع .

بدأ جريثت في اكتشاف ابداعات تقنية جديدة في « شركة بيوجراف » ، لكنها تبدو اكتشافات صغيرة الأهمية بالمقارنة مع اكتشافاته في التوليف وحركة الكاميرا وزاوية التصوير ، لكنها مع ذلك اكتشافات مهمة لأنه استطاع اطلاق تقنيات المزج والاختلاف التدريجي والظهور التدريجي ، التي لم تكن إلا أدوات انتقال بدائية تنحدر عن مبلينيس ، قبل أن يجعلها جريثت أكثر حيوية واتقاناً ، لقد كانت هذه التقنيات يتم اصطناعها معملياً من خلال « آلة الطبع البصري » بدءاً من العشرينيات ، لكنها في زمن جريثت لم تكن ممكنة إلا بتحقيقها داخل الكاميرا ، فقد كان يتم تصوير اللقطة الأولى ( التي سوف تختفي تدريجياً من خلال المزج مع اللقطة الثانية ) باستخدام فتحة العدسة للعدسة تضاد ضيقاً حتى تفتق العدسة تماماً ، ثم يتم إقفال الفريط وإعادة التوراء ، ليعاد تصوير اللقطة الثانية عليها ( وهي اللقطة المطلوب ظهورها تدريجياً ) ، وذلك باستخدام عدسة تضاد فتحتها بنفس السرعة . لقد كان الظهور التدريجي والاختلاف

التدريج للذهان أستخدما جريفيث للمرة الأولى لكن يمثلا بداية الفيلم ونهايته - يتم تحقيقها داخل الكاميرا باستخدام التقنيات ذاتها ( لقد كان اتساع أو ضيق فتحة العدسة يتم في تلك الفترة باستخدام أداة يدائية لم تكن تحقق الفائق الكامل للعدسة وترك خاتمة صغيرة مفتوحة في مركز الكادر ، ما كان يضطر لمشورين لوضع أيديهم فوق العدسات ) . وهكذا فإن جريفيث اتقن تقنيات المزج والظهور والاختفاء ، بالإضافة لتقنياته الأخرى التي أتقنت الاحتمام ، وذلك بمحاولاته المديدة في التجريب ، وإعطاء اهتمام أكبر بانجازها على نحو لم يحاوله مخرج قبله . وبصرف النظر عن عبقرية السينمائية فقد كان أعظم إسهاماته هو انه أخذ كل شيء في صناعة السينما بقدر من الجدية . ولم تكن معظم «اكتشافاته» في حقيقتها اكتشافات بآية حال من الأحوال ، ولكنها كانت ببساطة نتيجة لعنايته الشديدة بالتفكير ما سبق للخروجين قبله أن اكتشفوها على نحو صالاج وعشوائي .

هناك ابتكارات تنتمي تماما إلى جريفيث أو لاشتراكه مع « بيتر » في إتقانها ، مثل « الفلاش باك » ، وبداية اللقطة باستخدام حلقة تزداد اتساعا ، أو نهايتها باستخدام حلقة تزداد ضيقا ، واللقطة التي يتم تعديده الإطوار الخارجى للكادر فيها باستخدام قطاع يوضع فوق العدسة ، والاستخدام الواسع للشاشة المنقسمة ، والبطورة الناعمة . لقد كانت هذه الأدوات مثل المزج أو الظهور أو الاختفاء في جوهرها نوعا من المصنوعات البصرية ، لذلك ماينا نادرا ما تستخدم اليوم إلا بمرعى الإشارة لعصر جريفيث ، لكننا سوف نعرف في الفقرة التالية مدى أهميتها الممثلة في خلق النمط البصري شديد الثراء في فيلم « مولد لعة » ، في زمن لم تكن هذه الأدوات عادية على الإطلاق .

### نزوح جريفيث إلى رقابة طول الفيلم

وصلت صحنات التكوين الفنى في « شركة بيوجراف » إلى أمتها عام ١٩١١ ، عندما تعاقدت الشركة مع جريفيث للمرة الثالثة بمرتب خيال يبلغ خمسة وسمين دولارا كل أسبوع ، بالإضافة إلى بعض المواصل ، وعندئذ غير جريفيث اسمه من لورانس ليهود إلى اسمه الأصلي «تريفيد وارث جريفيث» ، مما يعنى أن جريفيث كان فخورا بانجازاته ، ومقننا بأن السينما لن له احترامه . لقد تحول العمل الطارىء الذي اضطر لتقبله قبل ثلاث سنوات - حتى لا يموت جوعا - إلى مهنة يحترفا ويغتر بها . وعندما وجد جريفيث أن أفلامه ذات البكرة الواحدة اكتسبت شهرة جماهيرية واسعة بين عامى ١٩١١ و ١٩١٢ ، أخذ على عاتقه أن يصنع أفلاما دوائية تتميز بالمكايات الأكثر علما وتقليدا، مثل حكاية النطاق المنقش في

حياة المدن الصغيرة، كما في فيلم «لمعة نيويورك» الذي كتبه «ألينا لومس» (١٩٩٣ - ١٩٨١) ، بالإضافة إلى فيلمه «فرسان خليج الغنازير» (١٩٩٣) ، ذي القصة الدرامية المعاصرة ، والذي تم تصويره في شوارع نيويورك ، وتذكره كتب تاريخ السينما على أنه واحد من الأسلاف الأولى للواقعية الإيطالية الجديدة . لقد شعر جريث بأنه يجب أن يتغلب على قيود البكرة الواحدة التي يتراوح زمنها بين عشر وحت عشرة دقيقة ، وأنه ينبغي عليه أن يحاول اكتشاف تعارب جديدة في السرد من خلال زيادة طول الأفلام ، كما يبدو أنه كان يفكر في أن السبب يجب عليها أن تطور شكلا فنيا فاضحا يقسمه القوالب السردية في الفنون الأخرى ، لكي تحقق السينما لنفسها وضعا مستحكما بين الفنون ، وأن هذا الشكل الفني يحتم زيادة طول الفيلم لكي يتيح التفاعل المحوري بين عناصر السرد . أن الأمر يبدو كما لو أن جريث قد وصل إلى النتيجة المنطقية بأنه إذا كان مستحيلا على الرواية أو الأوبرا أو المسرحية أن تستغرق زحلا لا يتجاوز الخمس عشرة دقيقة ، فإن هذا ينطبق أيضا على الأفلام ، لذلك فقد قرر جريث - على الرغم من معارضة مديري الشركة - أن يصعد أخراج فيلمه الناجح ذي البكرة الواحدة « بعد سنوات عديدة » (١٩٠٨) «فيلم من بكرتين» بقسم «اينوش آردين» في أواخر عام (١٩٢٦) . وقد كانت هناك محاولة سابقة لجريث في عام ١٩١٠ لأخراج فيلم من بكرتين تحت اسم «الإيمان» ، ولكن شركة بيوجراف قامت بتوزيع وعرض كل بكرة على حدة كما لو أن كلا منهما كان فيلما مختلفا ، ولقد حاولت الشركة أن تفعل نفس الشيء مع فيلم «اينوش آردين» ، لكن الجمهور وأصحاب دور العرض طلبوا النسخة الكاملة ، واضطرت «شركة بيوجراف» للاستجابة في النهاية . وفي تحول مفاجئ، تمير للمهنة قامت الشركة في العام التالي بتشجيع جريث على أخراج الأفلام ذات البكرتين لكي تستطيع العمل في المنافسة مع الانتاج المتزايد لهذه النوعية من الأفلام ، التي تم إنتاجها في أمريكا أو أوروبا على السواء . وبالطبع فإن ذلك صادم عوي في نفس جريث ، الذي قدم خلال عام ١٩١٢ ثلاثة أفلام ذات بكرتين في كاليفورنيا وحدها ( بالإضافة لأفلام أخرى ) ، وكانت تلك هي التمهيد بالنسبة له ولصهوره لفيلمه الروائي الطويل «جوديث من بيتوليا» (١٩١٣) .

كان أول هذه الأفلام هو « سفر التكوين الأسبالي » ( الذي أعاد إخراجها في العام التالي تحت اسم « هروب القبائل البدائية » أو « القوة المتوحشة » ) والذي تصفه كتب دعاية «شركة بيوجراف» بأنه « دراسة نفسية تعتمد على النظرية الداروينية لتطور الإنسان » . وعلى الرغم من التصوير شديد التبسيط والمعالجة لانتصار الذكاء على القوة في عصور

ما قبل التاريخ . فإن فيلم « سفر التكوين الانساني » كان مثيرا بمعايير عصره ( لقد كان هذا الفيلم هو الأب الروحي للاملام مثل « مليون سنة قبل الميلاد » ( ١٩٤٠ ) الذي اخبره « هال روش » ، وقام جريفيث بالمثل فيه كاستشار فني . وربما قام أيضا بإخراج بعض مؤثراته البصرية ، كما ظهر أيضا فيما بعد فيلم بنفس العنوان عام ١٩٦٦ من اخراج « دون شافى » . في نفس العام أخرج جريفيث أيضا فيلمه « المذبحة » الذي يصله المؤرخ السينمائي « لويس جاكوبز » بأنه « أول فيلم أمريكي من الإنتاج الضخم والمثير » . يحكى هذا الفيلم عن واقعة تاريخية لمذبحة حدثت لركاب موكب من عربات المسافر في الغرب الأمريكي . مع بعض الايحاءات لبطولة الجنرال « كامستر » في الحرب الأهلية . كان هذا الفيلم يمثل أكثر التحديات الفنية التي واجهت جريفيث . ويمكن لنا اليوم ان نرى تأثيره الواضح على فيلم « مولد أمة » في مشهد المذبحة الضخم . واستخدام التوليف شديد السلاسة والتدفق ، والتكوين البصري المذهل لذلك كان جريفيث يعتقد ان فيلم « المذبحة » سوف يلاقى استحسانا هائلا لكنه على العكس مر مروراً عابراً ، لأنه في الفترة بين إنتاجه وعرضه تم عرض أفلام مثل « الملكة اليزابيث » وبعض « أفلام الفن » الأخرى في أمريكا ، والتي أشعلت الرغبة الجماهيرية لرؤية الأفلام الطويلة المبهرة في السوق التي كانت تعتمد اعتمادا كبيرا على الأفلام القصيرة .

لم يثر فيلم « الملكة اليزابيث » إعجاب جريفيث - فيما عدا طوله النسبي - فقد كان الفيلم مجرد مسرحية مصورة تحتوي على ثلاث وعشرين لقطة مفصلة ، يتتابع عرضها في شريط يبلغ زمنه ثلاثا وخمسين دقيقة ( لقد كان فيلم جريفيث « رجال في » ذو الكرة الواحدة ، والذي تم إنتاجه في زمن مضاعر لفيلم « الملكة اليزابيث » يحتوي على ثمان وستين لقطة منفصلة يستغرق عرضها أقل من عشر دقائق ) . ونتيجة لتجاهل الجمهور لفيلم « المذبحة » ورفض جريفيث لهذا التجاهل ، فإنه بدأ على الفور في اخراج فيلمه التالي « قلب الأم » ، الذي كان يأمل في ان يصحح عملا عظيما، والذي كان ميلودراما معاصرة تم تخصيص ميزانية ضخمة لإنتاجها ، ولسوء الحظ - وقل أن يتم الانتهاء من الفيلم - وصل إلى أمريكا الفيلم الإيطالي شديد الضخامة « كوفاديس » ، وهكذا قوبل « قلب الأم » أيضا بالتجاهل ، بينما كان الجمهور يقف في صفوف طويلة لكي يساعد أنفسهم وأطول فيلم تم تصويره حتى تلك اللحظة . لقد تجاوز الأمر بالنسبة لجريفيث مجرد التجاهل الجماهيري ، ولكنه شعر أيضا بان فن السينما قد تجاوزوه أيضا ، فعمل الرغم من أن « كوفاديس » كان متواضعا في تقنياته السردية بالمقارنة مع أفلام جريفيث ذات الكبرياء ، إلا أنه كان يمثل الفيلم الروائي الطويل ذو الإنتاج شديد الضخامة ، الذي كان

جريفيث يعلم بالتأخيه طوال العامين السابقين ، لذلك فقد أودعه جريفيث تصميمًا على أن يقف في وجه المنافسة الأوروبية ، ليصنع أفلامه الصممة التي سوف تجعله يحتل حوقًا متفردًا في تاريخ السينما .

« جوديث من بيتوليا » وانتقال جريفيث إلى شركة « ميونوال »

ليس من المؤكد ما إذا كان جريفيث قد شاهد بالفعل « غولديس » عندما بدأ في تصوير « جوديث من بيتوليا » في سرية خلال يوليو (١٩١٣) في كاليفورنيا ، لكنه كان على الأقل قد قرأ عن الفيلم بما فيه الكفاية في الصحف المتخصصة ، وعرف أنه يفور عن ملحمة شديدة الإبهار . كانت قصة فيلم « جوديث من بيتوليا » مستمدة من الأسفار الملحقة بالعهد القديم من الأرملة «جوديث» ( يهوديت ) التي أظهرت السب للامبراطور الآشوري الفأزي « هولوفيرنيس » أثناء الحصار البابلي ، لكي تنجح في قتله وإزالة مدينتها لمحاورة . كانت الميراثية المقررة للقيام حوال ثمانية عشر ألف دولار ، وهو مبلغ ضخم بما يبرر تلك الأيام . لكن التكاليف بلغت المصنف بسبب رغبة جريفيث في تحقيق الإبهار الانتاحي والدراعي . وقد ذهب معظم هذه الميراثية في الإنفاق على يروفات مشاهد الحركة داخل المنظر الشاسع الذي تبلغ مساحته اثني عشر ميلا مربعا ، والذي يتضمن إعادة بناء لمدينة بيتوليا بالحجم الطبيعي ، بالإضافة إلى تزود جريفيث للخدمة المتنامية في تلاميذ الأزياء والديكور . لكن الأهم من ذلك كله هو التكاليف اللازمة لإنتاج فيلم ملحمي طويل نلع عند توليفه أربع بكرات .

يمثل هذا الفيلم ذروة عمل جريفيث لدى « شركة بيوجراف » ، كما أنه يقببه فيلم « التصعب » ، في قصته المعقدة التي تنقسم إلى أربع حركات متباينة . تستخدم كل الأدوات السردية التي سبق لجريفيث اكتشافها واتقانها خلال السنوات الخمس السابقة . ومع ذلك ، فإن من مزايا الفيلم الجليح بين الانتعاش في تطور الحكاية القصصية ، والتعقيد الشديد في قنات سر هذه الحكاية . لقد كان فيلم « جوديث من بيتوليا » يمثل قمة الأفلام المبهرة آنذاك بمشاهد الحصار التي تحشد فيها جموع الممثلين ومشاهد الحركة في مساحة شديدة الاتساع ، وحركات الكاميرا الطويلة على التضيقان ، لكن الأهم هو الحفاظ على دراما البطلة داخل هذا الحدث الملحمي الكبير . وعلى الرغم من أن بعض مشاهد الفيلم تنقل إلى اللوق ( مثل وقصات الإغراء التي قامت بها هرائس البحر ) ، فإنه كان أكثر الأفلام الأمريكية طموحا حتى عام ١٩١٤ ، وكما يقول « جاكوبز » ، فإنه « حتى لو لم يصنع جريفيث فيلما غير « جوديث من بيتوليا » ، فإنه كان سيظل واحدا من أكثر فناني السينما حساسية وأهمية » . كان فيلما

جريت لانتاج شديد الضخامة سببا في أن يتحد المسؤولون في « شركة بيوجراف » قرارا عليه ، فعندما عاد جريت إلى نيويورك بسخة جديدة ذات ست بكرات من قبله « جوديث من بيتوليا » ، وحد قرارا عن نائب رئيس الشركة ومديرها العام « صرى مارلي » ، بالترقية « إلى منصب مدير الإنتاج في الشركة » حيث ينضى عليه أن يقوم بالإشراف على عمل المخرجين الآخرين ، دون أن تحتاج له الفرصة للإخراج بنفسه ، أو التمثيل في ميوزيات الإنتاج . علاوة على ذلك فإن « شركة بيوجراف » كانت قد أصبحت بصراحة « أفلام الفن » على طريقة فيلم « الملكة اليزابت » . مما جعلها تنزلق إلى التعاقد مع مخرجين مسرحيين لتصوير مسرحيات في أفلام روائية ذات خمس بكرات - لقد كان معنى قرار « ترقية » جريت واضحا تماما ، كان عليه أن يبقى في « شركة بيوجراف » إذا والى على الإشراف على مساعديه السابقين من أجل أداء المهمة الألية في إنتاج المسرحيات المصورة ، وقد كان ذلك مستحبا بالنسبة إليه ، لذلك أشاع خبرا ببقائه المستقلين بأنه يبحث عن وظيفة جديدة .

ولأن أفلامه القصيرة في « شركة بيوجراف » كانت تحسيدا لحرفية سينمائية عالية داخل صناعة السينما الأمريكية ، فإنه سرعان ما تلقى عرضا بالعمل لدى « أدولف زوكور » مقابل حسمي ألف دولار سنويا . لكنه رفض لأنه كان يعتقد في ادراك أن شركة « زوكور » لن تعطيه حرية إبداعية أكثر مما أعطته « بيوجراف » ، وكان أكثر ميلا لقبول عرض « هاري ايتكين » ( ١٨٧٠ - ١٩٥٦ ) رئيس « الشركة الجديدة لتوزيع الأفلام » . التي كانت تحمل اسم « ميوتوال » ، لكي يعمل في مؤسستها الفرحية المسماة « ريليانس ماجستيك » كمنتج ومخرج مستقل ، مقابل أجر اثنين وخمسين ألف دولار سنويا ، وقد وعده « ايتكين » بالسماح له بصنع فيلمين دوليين مستقلين كل عام ، بالإضافة لتنفيذ برنامج من الأفلام الروائية التقليدية ، مما جعل جريت يقبل العرض فوراً دون تردد . وهكذا أعلن جريت في ٣ ديسمبر ١٩١٣ انتهاء عمله مع « شركة بيوجراف » بإعلان ظهر في جريدة « نيويورك دراماتيک ميروز » ، وقد حمل الإعلان عبارات شديدة المبالغة تصفه بأنه « متع كل أفلام بيوجراف الطبية » التي حقق ثورة في الفلما السينمائية ، وأسس التكنولوجيا الحديث للفن السينمائي » ، كما استفاض الإعلان بنفس المبالغة في ذكر العديد من إسهاماته ، مثل « اللقطات للصلة والمكبرة والمناظر الحديثة الاتساع والانتقال الفرامي للقطات من الماضي وتطبيق التوتر والتشويق والاختلاف التدريجي وعمق التصوير » . بل لقد ذكر الإعلان قائمة تضم اسم ١٥١ فيلما من أهم أفلامه الناجحة مع بيوجراف ، بهذا فيلم « طامرات

دولي ، وحتى فيلم « جوديث من بيتوليا » الذي لم يكن قد عرض آنذاك . وهكذا فإن جريفيث قد نسب إلى نفسه بشكل علني وقانوني مئات الأفلام التي أخرجها لشركة « بيوجراف » بين عامي ٨-١٩ و ١٩١٣ ، والتي كانت سياسة الشركة تميل لعدم ذكر الفنانين في عناوين هذه الأفلام . لكن الحقيقة الأهم هي أن الرجل ، الذي كان في يوم من الأيام حيولا من عمله في مجال « الصور الحية » ، قد أصبح اليوم لغزورا بأنه الأب الشرعي لسينما الروائية ، والفنان الأول في مجالها . أو أنه « أول مؤلفيها » العظام باستخدام المصطلح النقدي الحديث .

أخذ جريفيث معه إلى شركة « ميونوال » مجموعة الممثلين والفنيين الذين عمل معهم لدى « بيوجراف » ، لكن « بيل بيزر » مدير التصوير المبرر الذي شاركه في أفلامه المهمة رفض أن يلحق به في البداية . لاعتقاده أن العمل لدى شركة « بيوجراف » أكثر أمنا من العمل مع منتجي صنفين . لكنه اقتنع بعد شهر ليظل يعمل مع جريفيث طوال حياته الفنية ، وليقوم بتصوير أربعة وعشرين فيلما من بين الخمسة والثلاثين فيلما التي أخرجها جريفيث بين عامي ١٩١٤ و ١٩٢١ . وهكذا اكتملت المجموعة الفنية الخاصة بجريفيث ، وبدأ الاستعداد لإنتاج اثنين من أهم أفلام السينما في تاريخها على الإطلاق ، بينما انحدرت « شركة بيوجراف » سرعا وانتهت إلى التصفية في عام ١٩١٥ .

### « مولد لفة » : الإنتاج

قبل أن يبدأ جريفيث مشروعه المستقل الأول في أواخر عام ١٩١٤ ، أخذ مجموعته الفنية إلى هوليوود ، حيث أنجز بسرعة أربعة برامج صغيرة للأفلام الروائية كان أحدها هو فيلم « معركة الأجناس » ، الذي تم تصويره في أربعة أيام ، ومع ذلك فإن جريفيث قد أصر على أن يقوم رئيس شركة « ميونوال » هاري اينكني بالدعاية لكل فيلم على حدة على نطاق واسع ، واستنجاز إحدى دور العرض الفاخرة في « برودواي » لحفل الافتتاح . وهو ما يمسك الاهتمام البالغ لجريفيث بمكانته في صناعة السينما ، حتى أن أفلامه التجارية كانت تمثل بالنسبة له أهمية كبيرة ، لكنه كان مع ذلك ملتونا بتعاج الأفلام الإيطالية التاريخية شديدة الإيثار ، وظل يبحث في كل مكان عن موضوع ملحي يستطيع به أن يصنع فيلما ينافس به هذه الأفلام ، ولقد وجد هذا الموضوع عندما أخبره أحد كتاب السيناريو لديه وهو « فرانك وودز » بمحاولة فاشلة كان قد قام بها لكتابة سيناريو عن صرخية باسم « رجل القبيلة » التي اقتبسها المؤلف الجرماني « توماس

ديكسون « عن رواية له نالت جماهيرية كبيرة ، وبدور حول قصة جندي في الجيش الفيديالي وعودته الى وطنه الذي دمرته الحرب الأهلية في كاليفورنيا الجنوبية ، ودوره في تكوين جماعة « كوكلوكتي كلان » . لقد كانت الرواية والمسرحية متواضعتين بالهايس الأدبية . لكن أهميتها تنبع من النزعة العنصرية شديدة الموضح في تصويرها لفترة « إعادة البناء » ، على أنها تحالف بين تجار السجاد وعصابات السود والسياسيين البيض عديمي الفسيف من أجل تدمير النسيج الاجتماعي للجنوب . ومع ذلك ، فإن هذه المادة كانت تمثل سحرا بالنسبة لجريفيث الذي ظل يحمل نظراته الطفولية عن صورة الجنوب الرومانسية، وذكريات الحرب الأهلية . وفي الحقيقة ، فإن بعض أفلامه المهمة في شركة بيوجراف تاولت أحداث هذه الحرب ، ولكن الفرصة قد جاءت له أخيرا لكي يصنع فيلما ملحميا طويلا عن هذا الموضوع »

بدأ « ابتكن » في شراء حقوق القصة من ديكسون مقابل عشرة آلاف دولار ( لكن ديكسون قدم عرضا بالحصول على ٢٥٠٠ دولار مقدما ونسبة من أرباح الفيلم بدلا من حصوله على باقي المبلغ وهو ما جعله يصبح شديد التردد ) . وبدأ جريفيث مع وودز في كتابة سيناريو لا يتقيد بأحداث القصة ، لكنه كان يستمد بعض مادته من كتاب آخر لديكسون يحمل اسم « نقط القهد » مسرحا برواية جريفيث الختالية عن الجنوب . وعندما انتهى السيناريو كانت القصة لا تقتصر فقط على فترة « إعادة البناء » ، وإنما امتدت أيضا الى السنوات التي سبقت الحرب الأهلية وإلى وقائع الحرب أيضا . كانت الميزانية التي رصدها « ابتكن » للفيلم حوالي أربعين ألفا من الدولارات ، وهو ما يمثل أربعة أضعاف المعدل المعتاد للفيلم الروائي آنذاك ، ولكن الرقم تضاعف ثلاث مرات مع ازدياد شغف جريفيث بإنتاج الموضوع على نحو شديد الإبهار ، وعندما انتهى الفيلم كان قد أنفق عليه ١١٠ آلاف دولار ، كما استندعت فيه أيضا قووة جريفيث الشخصية ومدرسات العديد من الأصدقاء والفنيين .

بدأ التصوير في سرية تامة في أواخر عام ١٩١٤ ، وعلى الرغم من وجود السيناريو الذي اشترك فيه جريفيث مع وودز ، فإن جريفيث كان يعمل بدون سيناريو على الإطلاق . استغرقت البروفات ستة أسابيع وامتد التصوير الى تسعة أسابيع ، وهو جدول زمني غير مسبوق في فترة كانت فيها الأفلام يتم إعدادها وإنتاجها في أقل من شهر واحد . كما أن جريفيث تولى بنفسه كل التفاصيل في المناظر والأزياء والاكسسوار وكتابة المناوين القرعية والتوليف . لذلك كان فيلمه الملحمي عن الحرب الأهلية



عملا شخصيا ، حتى أن أحدا من الممثلين في الفيلم غير جريفيث لم يكن لديه فكرة واضحة عما يدور حوله الفيلم . وكانت المحنة تستول : له الضائتين والفيسيين من العدد الكبير للقطات المنفصلة ذات الأحجام المختلفة التي يطلبها لتنفيذ مشهد واحد ، ولم يكن أحد يتصور أن المخرج ينوي أن يقوم بتجميع تلك الآلاف من اللقطات في فيلم واحد . وقد كتبت « ليليان جيثي » عن فترة تصوير هذا الفيلم : « لم يكن لنا أدوار محددة ، ولكن كانت مهمتنا أن نقوم بأداء البروفات بدلا عن الممثلين الكبار ، وكانت تلك البروفات هي الطريقة التي يعيد بها جريفيث كتابة السيناريو لكي يجعل التطور الدرامي أكثر انسلاعا ... » . وعندما كان يصل إلى صياغة مقننة كان الممثلون الكبار يقومون بتثبيت ما سبق رؤيته في البروفات التي تمنا بها ... لقد كنا كثيرا ما نقوم بتثبيت المشاهد دون أن نعلم القصة كاملة ... لقد كان جريفيث وحده هو الذي يعرف كيف سيصبح « مولد أمة » في شكله النهائي . « لقد كان لدى جريفيث بالفعل « منطوق عام » تقليمه ، لأنه كان يدري أن يقوم بقدر كبير من الوعي بحقوقه ، أعظم قصة تم إنتاجها ، لكن ذلك لا يخفى حقيقة أن عبقريته كانت من النوع « العمل » التي تحقق الفضل نتائجها من خلال الأدب في موقع التصوير ، ومن خلال تحقيقه لبعض المتطلبات الخاصة في السرد ، أو حتى طريقة مواجهته لبعض مشكلات التصوير .

كانت الخطوة الأولى لفيلم « مولد أمة » تنضج احترازا على ١٩٤٤ لحظة منفصلة ، في زمن لم يتيسر فيه عدد اللقطات لى أكثر الأفلام الأجنبية إبهارا المانة لحظة ولهذا ، فإن فيلم « رجل القبيلة » ( وهو الاسم المبدئي للفيلم ) استغرق من جريفيث حوالي ثلاثة شهور لتوليف واعداد النص الموسيقي . وعندما اكتمل العمل تحقق التكامل النهائي لكل التقنيات السردية التي سبق لجريفيث اكتشافها ، كما أنه استطاع بالتعاون مع المؤلف الموسيقي « جوزيف كارل بيرل » توليف نص أوركستراي مقتبس عن جريج وفاجنر وتشايكوفسكي وبيتهوفن وليست ودوسيني وغيردي ، وبعض الأغنيات الأمريكية الفولكلورية ( مثل « ديكسي » و « السير في جورجيا » ) ، والتي تعود إلى زمن أحداث الفيلم . بحيث يتوالى هذا النص الموسيقي دوليا مع تتابع توليف الفيلم . ( كان بيرل قد قام بأعداد القصص الموسيقية للنسخ الأمريكية للأفلام مثل « الملكة اليزابيث » و « كابريرا » ، كما أنه تعاون لاحقا مع جريفيث في أفلامه « التصب » و « الوردة البيضاء » و « أمريكا » ، كما اشترك مع جريفيث عام ١٩٣٠ في إنتاج نسخة لاطلة قصيرة من فيلم « مولد أمة » بمصاحبة

أورجسترالية كاملة ) . لقد كان هذا الفيلم أيضا أطول الأفلام الأمريكية حتى تلك الفترة (النسبة عشرة بكرة) ، وأكثر تكلفة ( ١١٠ آلاف دولار ) ، وبسبب هذا الطول فإن شركات التوزيع رفضت أن تقوم بتوزيعه ، مما اضطر جريفيث ، و « إيتكن » إلى تكوين شركة التوزيع الخاصة بهما ، وسط تكهات بأن « كاتى جريفيث المشوه » سوف يحقق فشلا ذريعا . كما أطلقت عليه « شركة حقوق الأفلام » ، ولكن « الكائن المشوه » استطاع خلال خمس سنوات أن يدر عائدا زاد على الخمسة عشر مليوناً من الدولارات . ( تم عرض الفيلم في البداية في دور العرض الفاخرة بكل المدن الكبيرة مقابل دولارين للتذكرة الواحدة ) ثم تم توزيعه في المدن الصغيرة من خلال مورعين يقومون بشراء الحقوق الكاملة للتوزيع في ولاية بيمينها ، على أن يكون لشركة جريفيث نسبة مئوية من حصة الإيرادات . ولقد أدى سوء تقدير « إيتكن » لأهمية التوزيع المحلي في الولايات إلى حصول الموزعين على أرباح كبيرة ، كان من الممكن أن تحصل عليها شركة « ميونوال » ، وعلى سبيل المثال فإن « لويس ب. هاير » صاحب حقوق التوزيع في « مامانوسمسي » ربع مليوناً من الدولارات قبل أن يصدر قرار وسمي بتحرير عرض الفيلم من البلاد ، وهي التركة التي جعلت « هاير » هو القوة المحركة لشركة « مترو - جولدمين - هاير » .

عرض فيلم « دجل القبيلة » لأول مرة في ٥ فبراير ١٩١٥ بقاعة « كلون » في لوس أنجليس . لكن أول عرض جماهيري كان في ٣ مارس ١٩١٥ في « ليبرتي تياتر » في نيويورك ، حيث تم اختيار اسم « مولد أمه » . وليستمر عرضه بشكل غير مسبوو لمدة ثمانية وأربعين أسبوعاً متتالية ، وبإصرار من إيتكن كان هو الفيلم الأول الذي تبلغ فيه نسبة التذكرة دولارين ، وكانت الشعبية الجارفة سبباً في أن يصبح الفيلم واحداً من الأفلام التي حصلت أعلى الإيرادات في تاريخ السينما . وبحلول عام ١٩٢٨ ، بلغ عدد مشاهدي الفيلم حوالي ١٥٠ مليوناً في كل أنحاء العالم ، ليثبت إحدى أصاطير صناعة السينما في أرباحه التي بلغت ثمانية وأربعين مليون دولار ( ذهب أغلبها إلى الموزعين المحليين ) ، وعرضه الأول في لوس أنجليس أجمع النقاد على مديح الفيلم لبراعته الفنية ، وكما جاء في تعليق الجريدة السينمائية « فارماني » في ٢٦ مارس ( ١٩١٥ ) . « لقد أعلنت الصحف اليومية أنه يمثل الكلمة الأخيرة في مجال صناعة الأفلام » . وبدأ لفترة أن هذا النقد لا يشكل أية حيلة نقدية ، حتى أنه انتشرت تسريبات مثل « صناعة مصر » أو « حديد الاحترام » لوصف الفيلم ، كما أن الرئيس « وودرو ويلسون » قد شاهد الفيلم في عرض

خاص بالبيت الأبيض ( لقد كانت تلك هي المرة الأولى مثل هذا العرض ) ،  
ليطلق « ويلسون » ( وهو المؤرخ المعترف ) على الفيلم بأنه « يتيمه كتابة  
التاريخ بواسطة الضوء » .

لكن النجاح الفائق للفيلم قد تنوء بسبب فضيحة اتارت جدلا .  
بعد عدة أسابيع من بداية عرضه في نيويورك اضطر جريفيث للذهاب  
للمسرح الذي مارستها عليه الجمعية الوطنية للاعتناء بالمثليين ( التي  
تأسست عام ١٩٠٨ ) ، وللاوامر بعض الموظفين الرئيسيين في المدينة . لكن  
يختلف من الفيلم مشاهدته المنتصرة . وهكذا اضطر كارها لحدف ٥٥٨  
قدما ، ليناقص عدد لقطات الفيلم من ١٥٤٤ الى ١٣٧٥ . ان هذه اللقطة  
التي تخلص منها لم يعد اكتشافها أبدا ، وفيما يبدو أنها كانت تتضمن  
مشاهدة لنساء بيض يقوم ذنوج مسلحون بالاعتداء الجنسي عليهن .  
بالإضافة الى مشهد ختام يوحى بأن الطريقة لحل المشاكل المنتصرة في  
أمريكا هي نزوح الزوج الى أفريقيا . لقد نبهت هذه الحادثة المؤرخين  
- بمن فيهم الرئيس ويلسون أيضا - الى رغبة جريفيث المشوذة والمتحالة  
لقوة « إعادة البناء » . وبدأت الكثير من الشخصيات المهمة في المجتمع ،  
وزعماء الحركات الاجتماعية ، والمثالات في الصحف التقدمية الأسبوعية ،  
في الهجوم على فيلم « موك أمة » بسبب اختياره المنتصرى وتعبه . كما  
طالب البعض بمنع عرض الفيلم . وكتب « أنوالد جاريسون فيلادو »  
محرر جديده « الأمة » يصف الفيلم بأنه « غير ملائم وغير أخلاقي ومثير  
للقلق » ، لأنه محاولة متصلة لاهانة عذرة ملايين مواطن أمريكي بتصورهم  
على أنهم مجرد وحوش » ، كما حاول حاكم ولاية ماساشوسيتس منع عرض  
الفيلم بعد أحداث شغب عنصرية . اندلعت في أعقاب العرض الأول للفيلم  
في مدينة بوسطن . كما اندلعت أحداث مشابهة في شيكاغو وأطلاطا .  
حيث كان الفيلم سبباً قويا في اعادة تكوين جماعات معاصرة من  
« الكونكلوكس كلان » . ولقد تصاعدت المارضة ضد فيلم جريفيث الملحن .  
حتى انه لم يحصل على التصريح بالعرض في ولايات كونيكتك والسوى  
وكانساس وماساشوسيتس وميسوتا ونيو جيرسي ووسكونسن وأوهايو .  
كما اضطر الرئيس ويلسون الى أن يعلن للجماهير تراجعاه عن مدح الفيلم ،  
وان يشير الى أن الفيلم مستظلم براعته التقنية لحماية أهداف خبيثة .

( ولقد تأكد منع الفيلم بقرار المحكمة العليا في عام ١٩١٥ بأن  
صناعة الأفلام « صناعة تهدف الى الربح وحده مثل معظم صناعات الفرحة ،  
ويجب ألا يتم التعامل معها مثل الصحف أو كادوات للتأثير في الرأي  
العام » . ولقد جاء هذا الحكم كنتيجة للقضية التي رفعتها ولاية أوهايو

فيه حركة « ميوتوال » ، ومن الواضح أن هذا الحكم يتعارض مع المادة الأولى من الدستور الأمريكي التي تحمي حرية التعبير ، كما يجعل الأفلام عرضة لسلطات رقابية عديدة ، وهو ما حدث بالفعل طوال سبعة وثلاثين عاما تالية حتى عام ١٩٥٢ ، عندما أصدرت المحكمة العليا حكما منقضا بخصوص فيلم « المسجزة » - كان ذلك الهجوم على الفيلم سببا في إثارة الصدمة والحزن العميق لدى جريفيث ، الذي حاول طوال عام كامل أن يبذل مجهودات كبيرة لإعادة الاعتبار لما كان ينظر إليه على أنه ، ليس فقط أعظم الأفلام على الإطلاق ولكنه أيضا أعظم ملاحم الأمة الأمريكية ، لقد بدأ الهجوم الواسع على الفيلم بالنسبة لجريفيث كما لو كان هجوما على المدينة الأمريكية نفسها ، وفي هجوم مضاد قام بنشر كتيب صغير يحمل عنوان « صعود وهبوط الخطاب الحر في أمريكا » ، يدافع فيه بشراوة عن الفيلم ، بالمحسوم على الرقابة ذاتها ، ولكنه لم يقدم أية إجابات عن الاتهامات الموجهة ضده بالمنصرية ، لأنه ييساطة لم يكن يمتلك مثل هذه الإجابات ، ولأن تفسيره لتاريخ الأمريكي عنصري في جوهره .

إن الملاحم تهتم دائما بالقضايا المنصرية ، وإن « الأمة » التي ولدت في ملهجة جريفيث لم تكن إلا أمريكا البيضاء ، وربما كان تعبير جريفيث المنصري - كما أشار بعض من كتبوا سيرته الذاتية - تعبيراً غير واضح ، ولكن الظروف التي صاحبت عرض الفيلم تؤكد على أنه يتحدث عن بطولية الصنم « الآوى » ( باستخدام تعبيرات جريفيث نفسه ) ، وبكلمات أخرى ، فإن جريفيث كان يتحدث عن شخصيات نمطية يجسد بها أسطورة فترة « إعادة البناء » ، كما روج لها السياسيون والمؤرخون على السواء في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين . ولقد كتب الفيلسوف وعالم الاقتصاد « ثور سنتي فيلسن » بعد مشاهدته الفيلم عام ١٩١٥ - « إنها المرة الأولى التي أرى فيها معلومات مقلوبة بهذا القدر من البلاغة » . لكن الحقيقة أن هذه المعلومات المقلوبة في « مولد أمة » تنتهي بليل كامل من الأمريكيين ، ولو صح القول بأن جريفيث قد شوه التاريخ ، فإن الأمر ذاته ينطبق على « وودرو ويلسون » في كتابه المصمم ذي الأجزاء الخمسة « تاريخ الشعب الأمريكي » ( ١٩٠٢ ) ، الذي كتبه في فترة رئاسته لجامعة « برنستون » ، حيث يعكس في الجزء الخامس كثيرا ما جاء في فيلم « مولد أمة » ، حتى أنه كان يتعمد دائما كتابة كلمة « زنجي » دون استخدام الحرف الكبير في بداية الكلمة ، تماما كما كان يفعل جريفيث ( لقد كان هذا بالطبع يتضمن ازدراء الزوج والحط من قدرهم ) .

لقد كان فيلم « مولد أمة » بحق ملحمة « أمريكية » بسبب افتاحه شديد الضخامة ، وتركيزه على لحظات حاسمة وحرجية في التاريخ الأمريكي ، وفي مزجته بين الشخصيات التاريخية والروائية ، وفي التوازي بين تصوير القضية التاريخية والمصير الاساسية ، لكن الأكثر أهمية هو رؤيته شديدة الوضوح للمجتمع الأمريكي حيث تسود النظرة المنصرية . وقد يسكن لنا أن علوم جريفيث على تشويبه للحقائق التاريخية للفترة « إعادة البناء » ، أو لتبسيطه غير الواعي لشخصية الزنوج الأمريكي على أنه أبده أو متوحش ، وعلى أشادته لحظمة عنصرية مثل « الكلال » ، لكننا لا يمكن أن نتجادل مع فرضيته الأساسية بأن المجتمع الأمريكي كان وما يزال في جوهره مجتمعا عنصريا .

السيد السيمفالي

« مولد أمة » : البناء التاريخي والسياسي

يحكى فيلم « مولد أمة » قصة الحرب الأهلية الأمريكية والفترة التي تلتها ، من خلال وجهة نظر محدودة للجنوب كما هو واضح في أحد المتناوين الفرعية للفيلم ، التي يقول : « لقد نحل الجنوب كل الألم من أجل أن تولد الأمة » . ومن المهم أن نتذكر أن الأحداث التي يصورها كانت ماثرة قريبة إلى أذهان المتفرجين عام ١٩١٥ ( فالأحداث تدور قبل أقل من خمسين عاما من هذا التاريخ ) ، وأن كثيرا من الناس الذين شاهدوا الفيلم في عام عرضه كانوا مثل جريفيث يعرفون تفاصيل دقيقة عن الحرب من الآباء الذين عاشوها ، ومن الانقسامات السياسية والاجتماعية التي أحدثتها الحرب . وظلت أحداثها الصميلة تتردد حتى ذلك الحين .

يبدأ الفيلم بمقابلة توضيح بطور للمساءلة التي لم يزرعها الجنوب ، وإنما تدار نيوانجلاند منذ القرن السابع عشر ، الذين أحضروا العبيد إلى أمريكا ، والذين يسخر منهم جريفيث لأنه يصورهم كاسلاف لهؤلاء الذين كانوا يتادون بالفناء العبودية في القرن التاسع عشر . به ذلك نرى لفرة قصيرة عن فترة ما قبل الحرب ، نشاهد فيها صبيين من أهل الشمال ، وهما ابنا لساناتور « أوسطن ستولمان » صاحب القوة القوي والمناادي بتحرير العبيد ، ( اعتبه جريفيث في رسم هذه الشخصية على شخصية حقيقية لرجل الكونجرس الجمهوري عن بنسلفانيا « تادروس استيفنس » ، والذي كان زعيما إصلاحيا كبيرا ) . أن الصبيين يزوران دحلاء الخداسة السابقين من عائلة كامبرود في مزرعة المائلة المتواضعة في بنسولنت بكارولينا الجنوبية ، وتمثل هذه الفترة الناعمة سحر حضارة الجنوب وجمالها ، ووداعة حياة الزراعة ، كما تصور هذه الفترة أيضا وقوع « ليل

ستونمان ، في حب حاجريت ابنة عائلة كامريون ، بينما يكتشف « بن كامريون » نموذج في الحبال الأثني . عندما يرى صورة « لاني » شقيقة « ميل » ، لكن الحرب الأهلية تندلع بعد هذه الزيارة ، ويطلق الشباب الشمالي والجنوبي طلبات الاستعداد لنخبة العسكرية من كل من حكوماتها .

يسأل الجزء التالي من « موله لمة » وقائع الحرب ذاتها . في فقرة يبدو مستغنى بنفسها معلما عن الفيلم ، وهو الجزء الذي يستحق بانحصر صفة « الملحمية » لأنه يشرح بين السرد الممقد للأحداث التاريخية والاستخدام المبهز للساخر والديكور . وبدا من الملاحظات التي نرى فيها قوات « بيدمونت » وهي تتقدم ، لتخوض معركتها الأولى في سمادة وسداجه . وحيز اللحظة التي نرى فيها احتيال الرئيس لنندول في مسرح فورد . يسولي عليا شعور عميق بالسحر في سرد الأحداث الذي ما يزال يحارس نايبر على المتحرجين حتى اليوم . وعلى الرغم من أن أسبوسا قد شهدت تطورات تقنية كبيرة منذ انتاج الفيلم ، لا يخفى أن سحر النصيب المتقن واللمع لمشاهد حصار بطرسبرج وحريق أطلانتا . لقد اعتقد « جريفيث » و « بيرد » في بناء هذه الأحداث على الصور الفوتوغرافية للحرب الأهلية ، التي كان قد التقطها « مانيو براتى » ، حيث تم تصوير هذه اللقطات من زوايا وأبعاد مختلفة ، ليجمع المشهد بين لقطات عامة بعيدة جدا . ولقطات متوسطة وقريبة تصور اشتباك الجنود في صراخهم الصموي ، مما يطيء انطبعا عاما بفوضى العنف التي تسيطر على الحركة . ولقد استطاع جريفيث تحقيق التوازن الكامن في هذه المشاهد بالتنوع في زمن اللقطات وبالقطع بين لقطات تتبادل فيها حركة الجنود وتتقابل ، في مشهد موله بطرسبرج يقطع جريفيث من لحظة تصور جنودا من الجيش الفيديالي ، ينطلقون من الجانب الأيسر للكادر ، الى لحظة أخرى لجنود اتحاديين يقطعون الشاشة من اليمين ، ثم الى لحظة ثالثة تصورهم من أعلى في النجاشم ، كما استخدم جريفيث في مشهد حريق أطلانتا الشاشة المنقسمة بقطر مائل ، حيث نرى المباني المحترقة في النصف العلوي منها ، وقوات « شومان » الزاحفة في النصف السفلي ، وحيث تمت المساحة المشهدين بلهب النيران وأضواء القنابل المتفجرة ( طبقا لما قاله بيترز ، فإن هذا هو المشهد الوحيد في الفيلم الذي استخدمت فيه الإضاءة الصناعية ) .

ويستمر جريفيث في حكاية قصة عائلي « ستونمان » و « كامريون » على خلفية الحرب الأهلية ، فيجوب الابن الصبيحان للعائليتين في أحضان

كل منها الآخر في ميدان الحركة ، أما « بن كامبيون » أو « الكولويل الصغير » ، فإنه يصاب بجروح ويؤسر على أيدي القوات الليبرالية ، بعد قيادته هجومًا جريئًا ضد خطوط الاتحاد في بطرسبرج . في نفس الوقت تدور أحداث أخرى في الجنوب ، حيث لوى عصابة من الزوج المسلحين المتبرعين يهبون منزل كامبيون في يسمونت ، ولا يتركون شيئًا للعائلة . بينما تنتهي أطالنتا إلى الدمار مع تقدم شيرمان نحو البحر ، أن « يدع يخلق تأثيرا يوحى بالدمار مع هذه المسيرة » باستخدام حيلة فائقة في القصة ، نراها صغيرة في أعلى يسار الكادر ثم تتسع تدريجياً ، ونرى لها حزيمة فوق التل وقد جلس إلى جانبها أطفالها الصغار ، وعندما تتسع الحيلة أكثر نعرف سبب بؤس هذه المرأة عندما لوى قوات « شيرمان » تسبب مثل سلوك النمل الأسود في الوادي بأسفل الكادر ، وهكذا حقق جريفيث دعاميا وبصريا العلاقة داخل الكادر بين السبب والنتيجة . ( يمكن بيترز في سيرته الذاتية أن هذه العائلة ، الأم وأطفالها ، كانت موجودة بمحضر المصادفة على التل ، فندما كان جريفيث يقوم بتصوير مشهد مسيرة الجنود في أسفل الوادي ، عندئذ لمحط جريفيث الأمر لبيترز بتصوير هذه العائلة دون وعي منها ، ليقوم فيها بعد بالمزج بينها وبين لقطة مسيرة الجنود من خلال الطبع المزدوج ، ويحصل منهما لقطة واحدة ترى مكوناتها تدريجياً مع اتساع الحيلة الدائرية . وكما يقول بيترز فلفه كانت مثل هذه التمسلات الفنية هي التي « جعلت هذا الفيلم شديد الواقعية والإقناع ، لجمهور تعود على الأداء التمثيلي الرتيب والديكورات التقليدية في الأفلام التاريخية » )

تعرض المتاحف الدالية للقاء « بن كامبيون » مع « الزى ستونمان » في أحد المستشفيات العسكرية في واشنطن ، حيث تقوم الفتاة بتجسيد جراحه من خلال عملها كمتطوعة ، وسرعان ما تلتحق السيدة كامبيون بأبنيتها في المستشفى ، عندما تعلم أنه ينتظر حكم الإعدام لنشاطاته الداعية . وتنتج بالفعل في الفناء هذا الحكم بعد تقديم التماس للرئيس لتكولن ، الذي يصوره الفيلم بشكل وقور ، وعلى الرغم من أن مساعدة المستشفى تحتوي على نزعة عاطفية مبالغ ، فإن التفاد امتسوحها لواقعيتهما في اظهار التفاصيل ، حيث تلوح الأحداث في وقت واحد في كل مستويات الصورة جدا من الطفلية وحتى طمعة الكادر ، كما تميز تجسيد مشهد استسلام القوات الليبرالية في « أبوماتوكس » بالمحاكاة التلفزيونية البديلة التي كان يسود إليها جريفيث مرة بعد أخرى خلال أحداث الفيلم ، وعندما

تنتهى الحرب ، تبدأ عائلة « كامرون » فى إعادة بناء منزلها المدمر ، ويعود « بن » الى « يسمولت » فى مشهد مؤثر .

فى نفس الوقت يكون « فيل » و « الزى ستونمان » يحضران عرضاً مسرحية « ابن عمنا الأمريكى » فى مسرح فورد ، حيث يشهدان « اغتيال الرئيس لنكولن » ، وهو أحد المشاهد العظيمة التى نجح فيها جريفيث فى إعادة تجسيد التاريخ ، كما أنه يعطى تسوقاً رائعاً لطريقته فى التوليف الذى يحقق سلسلة السرد . ولهذا فأننا سوف نمنحه مزيداً من دراسة تفصيلية . تتوالى لقطات هذا المشهد باستخدام المونتاج المتوازى من أجل تحقيق الترتب على النحو التالى :

— ( عنوان فرعى ) المهرجان الاحتفالى باستسلام القوات الفيدرالية فى « لى » الذى يحضره الرئيس ورجاله .

ابن ستونمان موجودان .

الديكور يطابق التفاصيل التاريخية لمسرح فورد فى تلك الليلة .

٢٤ قسماً

— ( المشهد ٢٤ ) القطع باستخدام الحديقة المتسعة التى تبدأ بدائرة من أسفل الكادر .

« الزى » وشقيقها يصلان الى مقعديهما — يجلسان الى جوارهما من المتفرجين — تتسع دائرة الحديقة لتظهر فى بقية الشاشة لقطة عامة للمسرح ( اللقطة من أعلى جانب المسرح ويظهر فيها المنصة ومكان الأوركسترا ) .

١٨ قسماً

— ( المشهد ٢٤ ) لقطة شبه مكبرة لكل من فيل والزى . الزى ينظر من خلال النظارات المكبرة .

٣ أقدام

— ( عنوان فرعى ) المسرحية « ابن عمنا الأمريكى » من بطولة « لاورا كين » .

٤ أقدام



- (المشهد ٤٤٦) مثل ٤٤٤ : متارة المرح ترتفع ،  
تظهر حياطة تنفض التراب عن المصعدة \*  
٧ أقدام
- (المشهد ٤٤٧) نقطة متوسطة عامة لحلبة المرح \*  
تدخل النجدة في عظمة \*  
٣ أقدام
- (المشهد ٤٤٨) مثل ٤٤٦ : تدعى النجدة لتحية  
الجمهور \*  
٤ أقدام
- (المشهد ٤٤٩) مثل ٤٤٥ : الزى نسيك بروحة  
— تصانق — تجسم لتحياتها \*  
٦ أقدام
- (المشهد ٤٥٠) مثل ٤٤٧ : النجدة ترسل قنلات  
في الهواء للجمهور وتسمى نجدة له \*  
٣ أقدام
- (المشهد ٤٥١) مثل ٤٤٨ : تتقدم النجدة الى مقدمة  
المرح — تتلقى الزهور — تصانق \*  
٩ أقدام
- (هوان فرعي) : الزمن ٨٣٠ وصول الرئيس  
والرئيسة ورجاله \*  
١٠
- (المشهد ٤٥٢) نقطة ثلاثة ارباع السلم الخلفي  
في الكواليس — السلم مائل ومليء بالطلال —  
الحرس يوصلون لتكولن عبر السلم مع رجاله \*  
٨ أقدام
- (المشهد ٤٥٣) نقطة متوسطة لقصورة المسرح —  
ينزل أول الرجال المصاحبين لتكولن \*  
٣ أقدام
- (المشهد ٤٥٤) مثل ٤٥٢ : لتكولن يعطي قبته  
ومعطله لرجل وينزل من باب القصورة الى  
اليمين \*  
٥ أقدام

— (المشهد ٤٥٥) مثل ٤٥٦ . يتقدم لكونان الى  
الامام في المقصورة .

$\frac{1}{4}$  ٤ قدم

— (المشهد ٤٥٦) لقطة شبيه مكبرة للفيل والرى  
بريان لكونان \* بصفتان وينعضان \*

٦ اقدام

— (المشهد ٤٥٧) لقطة عامة للمصرح ، والجهور يقف  
ويطلق الهتافات \*

$\frac{1}{4}$  ٢ قدم

— ( المشهد ٤٥٨ ) مثل ٤٥٩ : لكونان يدعى  
للجهور \*

لقدمان وست كادرات

— (المشهد ٤٥٩) مثل ٤٥٧ : الجهور يمتدح \*

$\frac{1}{4}$  ٢ قدم

— (المشهد ٤٦٠) مثل ٤٥٨ : لكونان وصحبته  
يجلسون \*

$\frac{1}{4}$  ٦ قدم

— ( عنوان قرعى ) . \* الحارس الفيلسى للكونان  
ياخذ موقفه خارج مقصورة الرئيس \*

٦ اقدام

— (المشهد ٤٦١) لقطة ثلاثة ارباع للردحة في خلف  
المقصورة - يدخل الحارس ويجلس على مقعده امام  
باب المقصورة \*

$\frac{1}{4}$  ١٠ قدم

— (المشهد ٤٦٢) مثل ٤٥٩ : الجهور ما زال واقفا  
- المسرحية توشك على مواصلة العرض \*

٤ اقدام

— (المشهد ٤٦٣) مثل ٤٦٠ : المقصورة - الرئيس  
وقرينته ينمئيان \*

٨ اقدام

— (المشهد ٤٦٤) لقطة عامة للجوهور والمقصورة  
— متاعله ومناذيل تلوح .

٣ أقدام

— (المشهد ٤٦٥) لقطة متوسطة لشعبة المسرح —  
— بقبح ضوء تشبه أساليب الاضاءة العتيقة —  
خلفية ملونة مرسوم عليها منظر طبيعي — اشخاص  
يخرجون خارج المسحة — ممثلون يقرءون من مقدمة  
المسرح كتبهما دائرة الضوء .

٩ أقدام

— ( عنوان قرعى ) : « الحارس يترك موقعه لكي يلتقي  
نظرة على المسرحية » .

قدمان وعشر كادرات

— (المشهد ٤٦٦) لقطة متوسطة للممر خلف  
المقصورة — الحارس يحاول أن يختلس نظرة  
للمسرحية .

$\frac{3}{4}$  قدم

— (المشهد ٤٦٧) لقطة متوسطة لشعبة المسرح .  
٣ أقدام

— (المشهد ٤٦٨) مثل ٤٦٦ : الحارس يلتفت ويفتح  
باباً خلفياً يطل على المسرح .

$\frac{3}{4}$  قدم

— (المشهد ٤٦٩) لقطة عامة للمسرح — حلقة دائرية  
تعلق النظر للتركيز على المقصورة — يدخل  
الحارس .

٣ أقدام

— (المشهد ٤٧٠) لقطة متوسطة ( دائرة تحيط  
الكادر ) — يجلس الحارس على كرسي في طرف  
المقصورة .

٤ أقدام

— ( عنوان قرعى ) : الزمن ١٣ : الفصل الثالث :  
المشهد الثاني .

قدمان

— ( المشهد ٤٧١ ) لقطه عامة للمسرح، حديقة دائرية  
في أعلى يسار الشاشة - المقصورة - يظهر رجل  
بين الظلال .

٤ أقدام

— ( المشهد ٤٧٢ ) لقطه شبه مكبرة لليل والري  
يتابعها المسرحية، الري تضحك من وراء مروحتها  
الى رجل في الشرفة بجوار المقصورة ونسأل من  
يكون .

٧ أقدام

— ( عنوان فرعي ) • حون وايس بوث • ( قائل  
لينكوتن ) •

١٤ كادوا

— ( المشهد ٤٧٣ ) لقطه شبه مكبرة لبوٲ - حديقة  
دائرية - يقف على طريقة نابليون في ظلال  
الشرفة •

قدمان وكادوان

— ( المشهد ٤٧٤ ) مثل ٤٧٣ : الري مستحمة بالظهور  
الفاطمي للرجل وتضحك من وراء مروحتها  
وتصلح اليه من خلال نظاراتها المكبرة •

٦ أقدام

— ( المشهد ٤٧٥ ) مثل ٤٧٣ : بوٲ ينتظر •  
قدمان و٣ كادرات

— ( المشهد ٤٧٦ ) لقطه عامة متوسطة للشرفة  
والجمهور - بوٲ ينتظر •

$\frac{1}{4}$  • قدم

— ( المشهد ٤٧٧ ) مثل ٤٧٥ : بوٲ ينتظر •  
٤ أقدام

— ( المشهد ٤٧٨ ) لقطه متوسطة لمسح حبه على  
المنصة - فقرة كوميدية ، رجل يلوح بذراعيه •

$\frac{3}{4}$  قدم

- (المشهد ٤٧٩) لقطعة متوسطة المقصورة لكون  
— يصحكون - لكوني يشر بتيار حواء ويحاول  
أن يطر نفسه يوشاح \*
- ١/٦ قدم
- (المشهد ٤٨٠) مثل ٤٧٧ : بوت يراقب \*
- ٣ اقدام
- (المشهد ٤٨١) مثل ٤٧٩ : المقصورة - لكوني  
يسحب الوشاح حول كتفيه \*
- ١/٦ = قدم
- (المشهد ٤٨٢) لقطعة عامة للمرح مثل ٤٧١ .  
الحديقة الدائرية تتسع - بوت يصبه الى باب  
المقصورة \*
- ٥ اقدام
- (المشهد ٤٨٣) لقطعة متوسطة الكادر في دائرة \*  
الحارس في الشرقة بجوار المقصورة وبوت يفتح  
الباب خلفه \*
- قدم ٧ كادرات
- (المشهد ٤٨٤) لقطعة متوسطة للممر خلف  
المقصورة - ظلال ثالثة - بوت يدخل في حادو  
الى الممر - يفتح باب الشرقة على الحارس - يطر  
من ثقب باب المقصورة ، يقف في عظمة ويلقي  
برأسه الى الوداد على طريقة المشايخ ويرفع  
مسلما \*
- ١٢/٢ قدم
- (المشهد ٤٨٥) القطعة مكبرة للمسلس - دائرة  
سوداء تحيط بالكادر - الرجل يجر المسلس على  
وضح التثقيب \*
- ٣ اقدام
- (المشهد ٤٨٦) مثل ٤٨٤ : بوت يتقدم الى الامام  
يفتح باب المقصورة ويدخل \*
- ٩ اقدام

— (المشهد ٤٨٧) المقصورة مثل ٤٧٩ . يتسحب  
يوث خلف لتكولن .

$\frac{1}{4}$  ٤ قدم

— (المشهد ٤٨٨) المسرحية كما هي ٤٧٨ : التمره  
الكوميديّة لطاردة امرأة وصيحات استحسان من  
الجمهور .

٤ اقدام

— (المشهد ٤٨٩) لقطة متوسطة للمقصورة — اطلاق  
النار على لتكولن — يوث يقف من الركن الأيسر  
للمقصورة .

$\frac{1}{4}$  ٤ قدم

— (المشهد ٤٩٠) لقطة عامة للمسرح ، يوث يقف  
على خشبة المسرح وهو يصيح .

$\frac{1}{4}$  ٢ قدم

— ( عنوان فرعى ) باللغة اللاتينية : « وهكذا مات  
الطافية » .

للعنان

— (المشهد ٤٩١) لقطة متوسطة لبوٲ على خشبة  
المسرح يحيى الناس بيديه وينسحب الى الخلفية  
بسرعة وهو يهرج فى مشيته .

٢ اقدام

— (المشهد ٤٩٢) لقطة متوسطة للمقصورة — لتكولن  
يتهاوى وزوجته تصرخ طالبة النجدة .

٢ قدم و٦ كادرات

— (المشهد ٤٩٣) لقطة شبه مكبرة لقيل والزى  
يدركان بصعوبة ما حدث — يلفان .

$\frac{1}{4}$  ٤ قدم

— (المشهد ٤٩٤) لقطة عامة للمسرح ، الجمهور يقف  
لإضطراب — الزى فى المقدمة يسمى عليها .  
قيل يساعدها .

٤ اقدام

— (المشهد ٤٩٥) مثل ٤٩٢ . رجل ينهر الى منصورة  
لتكون المساعدة .

• القام

— (المشهد ٤٩٦) نقطة عامة متوسطة المسرح  
وللقاصير - الجمهور في حالة فرط وعجاج .  
٣/٤ قدم

— (المشهد ٤٩٧) نقطة عامة لجمهور الهائج . فيل  
والزى يتفادان المسرح . اطلال تدريجي .  
١١/٤ قدم

— (المشهد ٤٩٨) نقطة متوسطة للمنصورة - بحلول  
لتكون الى الخارج . اطلال تدريجي .  
١٠/٤ قدم

ويتكون هذا التتابع من ٥٥ لقطة ، بعضها لا يستغرق الا ثوان  
قليلة (يحترق القام الواسعة على ١٦ كادرا يستغرق عرضها ثابته واحدة) ،  
كما ان هذا التتابع يؤسس علاقات ديناميكية « بصرية » بين لتكون وبن  
والحارس الشخصي والجمهور والمسرحية قبل ان يحدث فعل الاختيصال  
« الثوري » . ويمكن للمرء ان يتخيل كيف كان « بووتر » او « زيك »  
سوف يسالج هذا التتابع من خلال لقطة واحدة ، او حتى عدة لقطات .  
لكي نستطيع ان نفهم تماما عمق ايجاز جريفيث .

ان مشهد اغتيال لتكون - الذي اثار حزنا كبيرا في الجنوب -  
منهى قسم « الحرب » من فيلم « مولد لمة » ، كما انه يمهّد لأكثر الأجزاء  
الثارة لتجمل في الفيلم ، وهو الجزء الذي يتناول مسألة « إعادة البناء »  
ونظرة جريفيث إليها - يبدأ هذا الجزء بصعود السانور « أوسبي  
ستونمان » الى « السفطة حلب العرش » بعد موت لتكون ، وكما نذكر ما  
عنوان فرعى ، فإن السانور يصمم على أن يستحق « الجنوب الأسمر تحت  
حقاه الجنوب الأسود » ، ( وهي عبارة ليست من اختراع جريفيث ، ولكنها  
وردت بالنص في « تاريخ الشعب الأمريكي » « لويلسون » ) . ويقود  
« ستونمان » (أراديكالين المؤمنين) « إعادة البناء » الى العصر في انتخابات  
الكونجرس ، ويرسل قائمه الخلاص المتزلف المطروح « سلاس لينش »  
الى « بيمونت » ، لكي ينفذ مرامجا لأعطاء الزوج حق الانتخاب . لكن  
« لينش » ورجاله يجمعون العميد المحررين حديثا في عصاية ، ويرتكبونه

سلسله من أعمال التشبه والتكرار ضد المجتمعات البيضاء . يستحسنون فيها الاعانات والاحتفالات والاعتمادات الجنسية .

ثم يصبح « لينش » حاكما لولاية كارولينا الجنوبية ، حيث يترأس هيئة تشريعية من رنوج الغيباء . يصدرون قوانين بحرام البيض من حق التصويت ، وإباحة الزواج بين الأجناس ، ويحتوى مشهد الهيئة التشريعية على راحة من أكثر استخدامات جريفت براعة لكليك المزج ، فهو يبدأ المشهد بصورة فوتوغرافية تسجيلية للجلسة الأصلية ، ويرجع صها الى لقطة تصور المثليين الذين يقومون بتثيل افراد المجلس ، ويستمر المشهد باستخدام العدسة الدائرية التي تزداد صيقا ، فبعد أن تقوم الهيئة التشريعية باصدار القانون حول الزواج بين الأجناس ، تزداد الدائرة صيقا لتتركز حول مجموعة من الرنوج يجلسون على الأرض ، وهم ينظرون شورا الى شيء فوقهم ، فتتحرك الدائرة الصيقة مثل عدسة المنظار ، لتكشف عن الشيء الذى ينظرون اليه ، انه مجموعة من النساء البيض استولى عليهم اللعز .

وبينما كان هذا الحدث للثير للسخرية يحدث فى عاصمة الولاية ، يصود الفيلام الى « بيلمونت » ، حيث يقرر « بن كاميون » ان هذه « الامبراطورية السوداء » التى انشأها لينش وأصدقائه يجب معادرتها بواسطة « الامبراطورية الخضة » للفرسان البيض من الجنوب ، والتي أنشئت كما يخبرنا عنوان فرعى « للدفاع عن حق المولد للمناصر الآرى » ، هذا هو قسم جريفيث لمولد متقلبة « الكوكولوكس كلان » ، وينبئ أن نذكر أن هذا التفسير لا يختلف كثيرا عما لورده مؤرخو تلك الفترة بمن فيهم « وودرو ويلسون » ، الذى كتب فى الجزء الخامس من « تاريخ الشعب الأمريكى » :

« ان ما أثار الرجال البيض فى الجنوب هو غريزتهم الفطرية لحفظ النوع ، متخليين أنفسهم - بوسائل عادلة أو خاطئة - من القوانين المتحصنة للحكومات التى أقامتها أسنوات الزواج العجلاء ، والتي يقلب عليها برعة المفارقة . . . لقد كان التصرف الوحيد لديهم هو اتعابهم الشخصى ، واستخدام وسائلهم الخاصة ، كهوة حصارج الحكومة ومعاذلة لها » .

فى نفس الوقت كان « أوستين ستونمان » قد أتى الى بيلمونت مع عائلته ، ليرى نتائج سياساته ، لكنه سقط مريضا بشكل مفاجئ ليتحول



إلى أداة في يد ليشي الشرير ، و « ليديا براون » عشيقة مستولمان  
الخلاصة ، لكن القصص العاطفية بين الزى مستولمان و « بن كامبرون »  
من ناحية ، و « فيل ستولمان » و « مارجريت كامبرون » من ناحية ،  
بدأت في السور مرة أخرى في « بيدمونت » ، لكن نتائج الحرب المريرة  
عكزت صفوها . ولقي أسد المشاهد المؤثرة يعرض فيسل الزواج على  
مارجريت ، ليقطع جريفيث على « فلاش باك » ( أو بالأحرى لقطة ذاتية )  
للشخصية ) ، ترى فيه لقطة سابقة لشقيق مارجريت الصغير صريحا على  
أرض « بطرسبرج » . لقد قال جريفيث ذات مرة : « يمكنك أن تصور  
الأفكار » ، وهذا الفلاش باك مثل الحديد غيرة في « مولد آمة » بجسمه  
ملاحظة جريفيث تحسيدا شديد الوضوح ، وفي النهاية ، وبعد موجة  
أخرى من الإهالات والانتهاكات التي يرتكها السرد ضد البيض ، تبدأ  
الحركات الانتقامية الأدهائية لمنظمة « الكلان » ، وترفض « الرى » الارتباط  
مع « بن » علما تعلم بتورطه مع المنظمة .

وعند هذه النقطة يأخذ الفيلم متطعا شديد الضراوة ومنها  
للاسترجاع ، عندما يتم الهجوم على فلورا كامبرون بواسطة « جاس »  
« الزنبي الخائن » الذي يريد الزواج منها : أنه يطاردنا في القاعة  
وعمر محدد ، ولكنها تلقى بنفسها من فوقه لسوت بدلا من أن تسعى  
لرعبانه ، على الرغم من أن شقيقتها « بن » كان بدوره يحاول يائسا أن  
ينقذها . إن هذا المشهد الذي تم تصويره في تلال ولجابات كاليفورنيا  
الصورية الجيلة هو من أكثر المشاهد براعة في استخدام جريفيث  
للتوكيف بين لقطات مطاردة من ثلاثة أطراف ولكنه ( مثل مشهد مماثل في  
فيلم « الربيع العمى » ( ١٩٦٢ ) لانجار برجان ) ، هو من أكثر  
المشاهد إثارة لاضطراب الأفكار المتفرج ، الذي يجد نفسه أمام  
مشهد عاطفي مؤثر ، فلا يستطيع أن يفكر بطريقة عقلانية ليكتشف  
القسمون العنصري في المشهد ، فهذا المشهد يمثل في أفلام  
جريفيث - كما في مشاهد مماثلة في أفلام ايزنشتين - براعة فائقة في  
التلاعب بالعواطف بشكل يتجاوز كل الحدود المنطقية المقبولة ، لكن  
يقود المتفرج إلى الأفكار التي يؤمن بها صانع الفيلم ، أنه من أكثر مشاهد  
السينما رعبا ، كما أنه لا يمكن سبائه - كما لا يمكن أن نغفقه له أيضا -  
مثل مشهد المذبحة على سلالام أوديسا في فيلم « بوتامكين » لايزنشتين  
( ١٩٢٥ ) ، ومثل مشهد عذاب الموت بواسطة الرصاص المنهمر على  
البطلين في فيلم « يوني وكلايد » ( ١٩٦٧ ) « لادتر بن » .

ويعد مصرع فلورا ، يطارد أمراء منظمة الكلاي الرمحى ، حاصى ، .  
 وينفذون فيه حكم الاعدام المبرر دراميا ، لكنه مرفوض أخلاقيا ، لأنه  
 يبرر الاعدام بدون محاكمة قانونية . ويتم تعليق البعثة على باب الحاكم  
 كنوع من التعذيب ، ويكون رد لينش هو استدعاء قوات الزوج المحاربة  
 لمطاردة المشتبه فيهم من رجال الكلاي ، وأثناء عملية التفتيش عن  
 المشتبهين ، يتم القبض على المحجوز ، كامبيون ، رب العائلة ، ولكن يتم  
 انقاذه من النهاية على يد ابنته ، مارجريت ، و . فيل ستونمان ، .  
 اللذين كانا في السابق مناصرين للزوج ، ليتحول فيل ستونمان عن إيمانه  
 بالفكره ويقف ضد أبيه . في نفس الوقت تحاول ، الزى ستونمان ،  
 أن تتوسط لدى لينش من أجل كامبيون ، لتجده نفسها مضطرة للزوج  
 بتلاشى شرير قد أصبح ، منضورا بالسلطة والخمر ، ( وهي عبارة  
 جرمييت ) ، لأن قوات ، امبراطوريته السوداء ، قد أصيبت بسعار الفتل  
 في شوارع بيمونت ، لتقتل البيض بشكل عشوائي .

هنا يبدأ الفيلم في السقوط نحو ذوته ، عندما يقطع مشهد علاقة  
 لينش والزى بشهد رجال الكلاي القنعين ، أو ، سقوط الليل ، . وهم  
 يقطعون الاقليم فوق حياهم . وينشرون أحبارا عن ثورة ، بيمونت ، .  
 ويطلبون من البيض الانضمام اليهم . وبالفعل ، يرداد عددهم شيئا فشيئا  
 كلما مضوا في سرحهم ، لتزى المجموعة الصغيرة وقد تحولت الى تيار  
 متدفق من البشر ( سوف نرى في فصل لاحق مشهدا ماثلا في استخدام  
 المونتاج عند ذروة فيلم ، الأم ، ( ١٩٢٦ ) ، ليوودفكين ، . عندما يتدفق  
 الصال من الشوارع الجانبية لمدينة ماني بطرسبرج ، ليكونوا قيارا جارلا  
 من الناشرين المتوجهين الى المصانع ) - لهذا لم يكن غريبا أن يطلق  
 الشاعر والناقد ، فاشيل لينساي ، على هذا المشهد ، شلالات بياحرا  
 الأجلوسكسونة . . في الوقت ذاته يكشف المسلحون الرلوج الكوخ  
 الخشبي الذي احتبأ فيه كامبيون المحجوز ومارجريت وويل ، فيحاصرونهم  
 بهدف اغتيالهم . ويستخدم جرمييت القطار المتبادل في لقطات هذا المشهد  
 ولقطات المسيرة الإوهابية لجماعة الكلاي ، ولقطات شغب الزوج في  
 شوارع بيمونت ، مع الحدث الوشيك لقيام لينش بالاحتصاب ، الزى  
 ستونمان ، . لذلك فإن الاثارة والتشويق يملأ هذا المشهد ، الذي يحاكي  
 ، الانتقال في الأنظمة الأخيرة ، لكه يحوى هذه المرة على أربعة أحداث  
 مترامية تتلاقى معا في ذروة الفيلم . ويهدف زيادة التوتر ، لأن جرمييت  
 يقوم من خلال المونتاج بتقصير زمن اللقطات ، وزيادة إيقاع الحركة  
 داخل اللقطة ، ليتصاعد المشهد بأسلوب يشبه الكريشنو ،

وعندما يصل الكلاب في النهاية الى المدينة لتطهير الشوارع من المشايبي الزنوج ، ترى مشهدا يحاكى في اتقائه مشاهد الحركة في قسم بالحربية ، للتوليف شديد الحيوية ، واستخدام حركة الكاميرا اللامعة ، جعل « فانتيل لبيدساي » يصف هذا المقطع بأنه يشبه « البحر ذا الأمواج الوحشية المتلاطمة » .

وبعد تطهير شوارع ييجريت وانقاذ الزى من لينتى ، يعلم الكلاب بامر الكوخ المحاصر في المايات ، ويبدون صبرتهم الثانية ، وعلى الرغم من أن ذلك يمثل لحظة مضادة ، فإن الانقاذ الثاني يبدو أكثر الحاحا من سابقه ، لأننا نرى الزنوج وقد اقتربوا من النجاة في تطهير أسوار الكوخ ، ويصبح الخطر قريبا من الأبطال ، في نفس الوقت الذي يملأ فيه مسيرة الكلاب ، وبعد بعض اللقطات المضطربة ، التي نشهد فيها الزنوج وقد دخلوا الكوخ بالفعل ، وأمسكوا بمارجريت كاميرون من ضعايرها الطويلة ، يصل الكلاب لتفريق المعتدين واتخاذ البيض من الاعتداء والاختيال ، ثم يتلو ذلك مشهد لمسيرة استعراضية لجساعة الكلاب والأشخاص الذين تم انقاذهم ، لم تأتى أخيرا الانتخابات الجديدة التي ينتج فيها البيض بسهولة ، لقد انهزت « الامبراطورية السوداء » اعلم بالامبراطورية الحقيقية ، كما تنبأ عنوان فرعى في جزء سابق من الفيلم ، ليتحد الشمال الأبيض مع الجنوب الأبيض ، دفعا عن حق ميلاد الجنس الأدنى ، ويتم الريحتان بي عائلتي كاميرون وستوسان ، وينتهي الفيلم بخاتمة رمزية ، لرى فيها مزجا من اله الحرب الى ملك السلام ، ولرى العنوان الأخير الذي يقول بقدر من السلاجة : « الحرية والانتقام » واحد لا يتجزأ ، الآن وإلى الأبد » !

### مولد لغة : الثالث

ينبغي لنا أن نوضح - مع كل التحفظات على الأيديولوجيا التي يمثلها فيلم « مولد لغة » - أنه يشل انحوا طلبا كبيرا ، وقد ستمه حريث ليس فقط في غياب التقاليد السردية التي لم تكن قد اكتشفت بعد ، ولكن أيضا بدون التقنيات السينمائية المتطورة كما نعرفها اليوم . وأنه لما يشر الخيال أن تصور لو كان حريث قد فقد الفيلم باستخدام الشائنة المرسومة والألوان والصوت المصمم ، ( في الحقيقة فقد تم تصوير الفيلم بكاميرا واحدة تدار يدويا ، من صحن « شركة باتيه » ، ولا يتجاوز ثمنها ثلاثمائة دولار ، ولم يكن لها سوى عدستين ، واحدة متوسطة والأخرى واسعة ) ، لذلك فلا يمكن لأحد أن يقلل من أهمية هذا الإيجاز ،

التي تم بتقنيات متواضعة ، لكنه نجح في تجاوزها لصنع فيلم ملحمي ضخم سابق لأوانه بالنسبة لتاريخ السينما . علاوة على ذلك ، فقد نجح جريفيث في أن يجعل السينما تسير قلما في طريق « الواقعية الروحية » ، أو تقديم الواقع للإيعاء بمعنى وهزي - هذا الرمز قد يكون نفسيا ذاتيا أحيانا وعالميا أحيانا أخرى ، وهو ما يبدو واضحا في اللقطات الكبيرة لبعض الأنبياء ، ( مثل كوز الدرة الجاف الذي تصافه النفس في طبق الجندي القيصرال في بطرسبرج ، وعمل المصفور في أيدي ، الكولويس الصخر ، الرقيق خلال لقاءه العاطفي مع الزى ) ، كما أنه يستخدم القطع المتداخل ذا المسحة النفسية أو الذاتية ، ( مثل صورة جثة شقيق مارجريت ، التي تبدو لها في ذهنها عندما يعرض عليها فيل الزواج ، ومثل لقطات « الفلاش باك » التي تصور أعمال القرص التي يقوم بها الزوج في ييسوس ، عندما كان - بين كامرون - يحكو عنها لعائلته ) - وربما كان جريفيث يميل دائما أن يضي على الواقع هذه المسحة الرمزية حتى يكون استخدام القطع أو المونتاج - على المستوى المباشر والبسيط - نرى في قصوة « سيلام بنتي » مع الحيوانات مروعا إلى الشر ، بينما نرى في مشية السيناتور « سنومان » العرجاء أيعاء بجزءه وطمعه الأخلاقي ، وأحيانا ما تنحو هذه الواقعية الرمزية عند جريفيث إلى المبالغة في العاطفية ، على نحو ما نرى في المشهد الذي ينص فيه « الكولويس الصخر » و « الزى » قبلات للمصفور الواقع على يد « بن » - بدلا من أن يقبل أحدهما الآخر - ولكن اكتشافات جريفيث التي أتتها لخلق الجو العاطفي على هذا النحو - قد فتحت الباب أمام عدد لا نهائي من الطرائق في التصوير الرمزي الأكثر تعقيدا أمام « ايزنشتين » ، ومدرسة المونتاج الروسية ، كما سوف نرى لاحقا في الفصل الخامس .

وبالطبع فإن تأثير مولد أمه لم يكن إيجابيا على نحو مطلق ، فأولا وقبل كل شيء أصبح من الحقائق التاريخية أن القسوة العجيبة التي وسعها الفيلم المنظمة « الكوكوكس كلان » كانت ذات تأثير مباشر في إعادة تكوين هذه المنظمة واتساع نطاقها ، والتي وصل عدد أعضائها إلى خمسة ملايين عند بدء الحرب العالمية الثانية - وطبقا لما يقوله قادة المنظمة المعاصرين ، فإنه قد تم استخدام الفيلم كوسيلة لتجنيد والتأطير وتعليم أعضائه جند خلال الستينيات - وقد يكون السجاح التجاري للفيلم بعيدا على نحو ما عن التأثير الاجتماعي السلبي المباشر ، ولكن كان له تأثير مدمر على الطريقة التي يفكر بها المستولون في صناعة السينما ، فقد جعل هوليوود تشيبت بتمط ميلودرامي مفرق في العاطفية ، بدلا من الأفلام الأكثر علما

وعقلانية ، التي كان من الممكن لها أن تصبح لسطا مبالغا . بل إن ما أثبتته الفيلم من قدره السياسي على التلاعب بمواقف المتفرجين وأفكارهم ، والمعبى على أوتار مشاعر الإحباط أو القلق أو التمسب ، قد أصبحت درسا لى تسماء هوليوود طوال الثمانين عاما التالية ، التي سادت فيها الأفلام الكوارث والرعب والكائنات المتوحشة . وهكذا فإن « الرجل الذى اخترع هوليوود » لم يسل هذه المؤسسة فقط مسارها ومزاجها ، ولكنه أعطاها أيضا « توليفتها » الأولى الناجحة .

ومع ذلك ، وبسبب هذه القوة العاطفية التى لا يمكن إنكارها فى الفيلم ، فإن قوته تتجه الى التحريض المباشر وليس الى الانقراض المراءى الملتوى . لذلك فإن « مولد أمة » يمثل مولد السينما كقوة اجتماعية وسياسية مؤثرة فى العالم المعاصر ، وعن ذلك يكتب « هارى جندول » . لقد كان أول فيلم يؤخذ من جانب الجمهور مأخذ الجسد من الناحية السياسية ، كما أنه كان دائما يمثل وثيقة اجتماعية جادة ٠٠٠ وإن الناس الذين كانوا ينظرون فى السابق الى الأفلام على أنها وسيلة تسلية ساذجة ، اكتشفوا فجأة أن هذه الأفلام قد أصبحت أكثر وسائل التعبير قوة وتأثيرا فى هذا القرن ، فإن عصر استخدام الآلة قد أدى الى وسائل الاتصال الجماهيرية ، والتسليية ذات الانتشار الواسع ، لكه أدى أيضا الى امكانات جديدة فى التوجيه الأيديولوجي » .

فى نفس الوقت ، فقد كان من الواضح أن فيلم « مولد أمة » هو عمل عبقرى أيا ما كانت أخطاؤه ، فقد منح السينما والفيلم الروائى احتراماً كانا فى أشد الحاجة اليه ، وقد كان أيضا أول فيلم يراه الناس على هذا النطاق الواسع عملاً فنياً عظيماً ، وتشويهاً جديداً لتطبيقه فى الفن واحد . إن « مولد أمة » عمل مهم له تأثيراته الواسعة فى تاريخ السينما ، وإن التناقض الكامن فيه هو التناقض الكامن فى السرد السينمائي ذاته ، فبينما يقص السرد الروائى فى عالم الرواية المكتوبة قصصاً مخترعة من خلال الاستحضار الواعى للمخ ، فإنه لا يصل أبداً الى درجة تجسيد الواقع ، بينما تبني السينما قصصها الخيالية من خلال الاستخدام والتلاعب الواعى بصور للواقع الحقيقي ، لذلك فإنه من الصعب التمييز والفصل بين العمل السينمائي والواقع الذى يصمد ، وربما كان التعليق النهائي على « مولد أمة » وعلى كل تقاليد السرد التى أسسها ، يمكن أن نستعمله من كلمات « وودرو ويلسون » - على الرغم من تراجعها فيما بعد عنها - فقد قال عن الفيلم : « إنه يشبه كتابة التلوين

بالضوء» ، وهذا الضوء يتضمن قوة سحرية على الإيحاء، والافتتاح بالافتكار ، ولكنه يمكن أن يكون أيضا ضوءا يشوه الحقيقة ويبررها .

### « فيلم التعصب » : الانتاج

لقد شاهد فيلم « مولد أمة » - في النسخة الأولى من عرضه - متفرجون بلغ عددهم رقبا لم يتم تجاوزه بالنسبة لفيلم واحد في تاريخ السينما - فقد بلغ عدد المتفرجين في منطقة نيويورك وحدها ما يزيد على ٨٢٥ ألفا ، واقترب الرقم على مستوى أمريكا كلها من ثلاثة الملايين. لقد حقق جريفيث غرضه بالتفوق على الأفلام الإيطالية التاريخية المبهرة طعنا لمسيرها ، واكتسب اعترافا عالميا بأنه أكثر فناني السينما حرفة ، لكن انتصاره كان مزوجا بالمرارة ، فقد استمر الهجوم على مشغون فيلم « مولد أمة » ، ( وفي الحقيقة أن هذا الهجوم لم يتوقف أبدا ) ، كما ترك الاتهام بالتعصب أثرا عميقا على جريفيث . لذلك فقد اعتنق في حياته « نهضة وسقوط حرية الخطاب الأمريكي » ( ١٩١٥ ) ، التي أصدره للرد على متعدي الفيلم ، بأنه « نزاهة الخطاب الحر والاصبغات المطبوعة لم تتم مهاجمتها بهذا القدر من الخطورة في هذه البلاد ، حتى جاءت « الصور المتحركة » . ليجد هذا الفن الجديد نفسه معاصرا بقوة وتعصب تستخدم كمبرر لانتهاك حرياتنا .» أن التعصب هو جذر كل أنواع الرقابة ، والتعصب هو الذي جعل جان فارك تسبق إلى الموت ، والتعصب هو الذي سعى أول آلة للبطانة .»

وفي بداية عام ١٩١٦ ، وبسبب كانت هاتزال جراح الاتهامات بالمصرية تسمى جريفيث ، فإنه صمم على انتاج فيلم كبير يرد به الهجوم على « كوى التعصب » التي تهدد المدنية في كل التاريخ البشري . وهكذا حصرج فيلم « التعصب » أن الوجود ، الذي لم يكن - كما يزعم البعض - نوعا من التكبر ذي النزعة الليبرالية عن وجهة حلصته السبائية عن الحرب الأهلية ، ولكنه كان دافعا عن حقه في صنع مثل هذه الفيلم الرجعي . بل أنه يكسا القول أن الميلم قد صمما من نفس المادة ونفس الأمدال .»

اتجه جريفيث في اعتاق عرضه « مولد أمة » إلى صمغ ميودراما معاصرة متواضعة ، تحمل اسم « الأم والقانون » ، الذي كان قبلها روايا ذا ميراثية مخفضة نسبيا بالمقارنة مع فيلمه السابق ، وأقرب في حجم انتاجه ونوعيته إلى فيلم « معركة الأجناس » ( ١٩١٤ ) - يدور الفيلم حول

قضية محاصرة لقي فيها تسعة عشر عاملاً مصرعهم على يد الحراس انشا. اضربهم في مصبح كينائي . وعندما اكتمل الفيلم احتسرت في ذهن جريفيث فكرة ان يجمعه مع ثلاث قصص اخرى في عمل ملخص واحد . يعود حول التصطب في كل العصور ، تعود القصة الاولى الى التاريخ البابلي القديم خلال الغزوات المنتشرة للامبراطور . سبروس . القاموس عام ٢٨ قبل الميلاد . بينما تعود القصة الثانية يوم مذبحه وسات باريلوميو في فرنسا في القرن السادس عشر ( ١٥٧٢ ) ، اما القصة الثالثة فتعود في يهودا ( فلسطين ) خلال فترة صلب المسيح ، ( ويمكن لك ان تحسن القصة الاخرى الى نسب جريفيث التي رأى فيها تشابها مع رؤيته لنفسه على أنه شهيد ) .

ان هذا المشروع الملخص يعنى الدخول في مغامرة باهظة التكاليف ، لكن جريفيث الذي ارتفعت أسهمه مع نجاح « مولد أمة » لم يكن تلقى أمامه أية عقبة في هذا المجال . لقد كان يصل في تلك الفترة في شركة « ترايبجل » - ( المثلث ) - التي أسسها المنتج الذي سبق له العمل معه : « هاري ايتكن » . بالاشتراك مع « جريفيث » و « ماك سيبيت » و « توماس اينس » في أواسط عام ١٩١٥ . يصد أن ترك شركة « ميوتوال » في صراع داخل على السلطة . لم تكن شركة « ترايبجل » نرية بما يكفي لانتاج حلقة جريفيث الجديدة ، لكن ايتكن نجح في اقناع شركة « وارك للانتاج » بالمساهمة في تمويل الفيلم . بل ان عددا من المستثمرين كانوا يتصارعون من اجل الفوز بأخذ نصيب من المساهمة في الفيلم الذي يتوقعون أن يحقق نجاحا تجاريا هائلا .

ولقد كان ذلك من حسن حظ جريفيث ، الذي كان يفكر في ان يكون « التصطب » أضخم بما لا يقارن من كل أعماله السابقة مجتمعة ، لذلك لم يولر جهدا أو مالا لكي يقيم الديكور شديد الضخامة الذي صممه « ولتر و . هول » ( الذي صمم ديكورات بعض أفلام جريفيث السابقة دون ذكر اسمه في المناوين ) . وقد كان هذا الديكور يجسسه واحدا من الفترات التاريخية الأربع للفيلم ، حيث تم تشييد مدينة بايلون ( بابل ) القديمة كاملة وبالحجم الطبيعي على مساحة عشرة أفدنة ، وبارتفاع ثلاثمائة قدم فوق الأرض . وقد تماقت جريفيث مع ستنين ممثلا للأدوار الرئيسية ، وآلاف لآدوار الكومبارس ، حتى ان تكاليف بعض أيام الانتاج زادت على عشرين ألف دولار في اليوم . كما انضم الى فريق العمل ثمانية مساعدين للأخراج ( لم يكن هناك أى مساعد للأخراج في « مولد أمة » ) ومن هؤلاء موفد يصبح أربعة من أهم مخرجي هوليوود

وهم « الآن دوان » و « كريستي كاين » و « تود براونينج » و « اريك فون ستروهايم » ، وعندما انتهى المشروع بعد أربعة عشر شهرا بلغت تكاليف الإنتاج - كما قيل - حوالي مليونين من الدولارات ، وبالمقارنة ، فإن « مولد أمة » تم إنتاجه في سبعة شهور ، وتكاليف لم تزيد عن مائة ألف دولار ، بل أن مشاهد المأدبة الهائلة وحده في فيلم « التعصب » قد تكلف أكثر من مائتي وخمسين ألف دولار ، أي ما يزيد على ضعف التكاليف الكلية لفيلم السابق ، أن هذه التكاليف الباهظة غير المسبوقة قد أثارت القلق بالنسبة لممول الفيلم ، لذلك فقد اضطر جريفيث إلى أن يبيع في المشروع جزءا من أرباحه عن فيلم « مولد أمة » ( التي بلغت حوالي مليون دولار ) ، وذلك لكي يحافظ على المستوى الذي كان يحصل به بالنسبة لفيلم « التعصب » ، ولو كان هذا الفيلم قد حقق النجاح الجماهيري الذي كان يتوقعه ، فربما أصبح جريفيث أغنى شخص في هوليوود ، ولكن « التعصب » أدى إلى خسارة فادحة .

كانت نسخة العمل الأولى من الفيلم تبليغ ثماني ساعات ، وكأدب جريفيث يفكر في الإبلاغ على هذه النسخة بتوزيعها في جزئين منفصلين ، لكنه وجد الفكرة غير عملية وانتهى إلى حذف جزء كبير ليصبح الفيلم ثلاث ساعات ونصف ، وبعد ما بدأ الفصل التجاري لفيلم واضعما ، لجأ جريفيث إلى إعادة توليف « الأم والقانون » و « سقوط بابل » وتوزيعهما كإفلام مستقلة لكي يوضي خسارته ، وعندما حاول لاحقا أن يعيد الفيلم إلى ما كان عليه ، اكتشف فقدان الشيء كالم من النسخة الأصلية ، لذلك قال لا يمكننا اليوم أن نرى فيلم « التعصب » في نسخته الأصلية ، الذي كان أيضا بتقاليد هذا العصر يستخدم طريقة صبغ بعض الأجزاء باللون الأزرق والأحمر والأخضر والبنّي ، من أجل تحقيق مؤثرات خاصة ، ( لقد كان الأزرق يستخدم للحزن ومشاهد الليل ، والأحمر في مشاهد الحرب والدم والمواقف المناجحة ، والأخضر للمشاهد الطبيعية والزواج المباحي ، والبنّي للمشاهد الداخلية ، كما سوف نشرح تفصيلا في الجزء الخاص بادخال الأثران للتشريط السينمائي ) ومع ذلك ، فإن النسخة التي وصلت لنا قريبة إلى حد كبير من النسخة الأصلية في بنائها الدرامي ، وهذا البناء هو أهم العناصر على الإطلاق من وجهة نظرنا في فيلم « التعصب » .

فيلم « التعصب » : البناء الدرامي والبصري

تجاوز جريفيث أفكار النورية التي سبق له استخدامها في القطع بين أحداث متوازية تحدث في نفس اللحظة في أبعاد مكانية مختلفة ،



لذلك فقد امتدت فكرته في « التعصب » لكي يستخدم هذا السور من التوليف بين أحداث تحدث في مستويات زمنية مختلفة ، وهكذا فإنه تعد أن يغزل خيوط القصة الأربع مما مثل حركات السيمفونية ، حتى نلتقي فيما يشبه الكريشندر عند ذروة الفيلم ، وقبل هذه الذروة فإننا نكون قد شاهدنا كل حدث على حدة في فترته التاريخية المستقلة ، وكل ما يربط بينها هو لحظة يعيد جريفيث عرضها ، لأن هذه هي الطريقة التي يستخدم جريفيث حزمة من الضوء ليعطي الصورة مسحة دينية ، وصاحبة بجسلة المشاعر « والت ويسان » ، « وبينما كان المهد يعزى بلا توقف ... » .

وبينما كانت القصص المنعصه تندو في اتجاه نهاياتها ، نخل جريفيث من تلك اللحظة الانتقالية المكررة ، ليقطع جبهة ذخايرها بين دروات الأحداث في القصص الأربع . التي تدور في مستويات زمنية مختلفة ، وفي أحد لقاءاته مع صحفي جاسر أجرى معه حديثاً قال جريفيث : « سوف تبدأ القصة كما لو كانت أربعة تيارات لتتلاقى كلها من فوق قمة تل ، وعند البداية سوف يعزى كل تيار وحده في ببطء ، ولكنهم سوف يتقاربون أكثر وأكثر وتزايد سرعته حتى يصبحوا نهراً عظيماً متدفقاً بالتعبير » . وعلى الرغم من أن حبكة العبرة الانجيلية وفترة يوم « سامت بارتولوميو » قد وصلنا إلى ذروتها قبل أن تصل القصص الأربعة تقيداً ، البابلية والحاصرة ، فإن الفضل أجراه الفيلم يعزى في البكرتين الأخيرتين ، حيث يمشي المتفرج لقطات درامية مكثفة ، سواء في مشهد الانقراض الذي يحدث في ثلاثة مستويات مكانية ، أو في مشهد الصلب . ففي هذه الفترات يصعد المسيح إلى الصليب ، ولري « فتاة العجل » تجري في يأس عبر وادي نهر الفرات ، لكي تحفر بابل من تدويرها الوشيك ، ونشاهد وقائع المذبحة الفرنسية في نفس الوقت التي تسابق فيه المراه الحاصرة الرمي لكي تلحق روجها البري من الإعدام ، وقد تم غزل اللقطات بالتوليف المتقاطع ، مع تقصير أطوالها ، لكي نشاهد ما سراه حتى اليوم واحداً من أكثر مشاهد الذروة المثارة في تاريخ الفن السينمائي ، وكما تقول « الباقعة والمؤرخة مآيريس باوي » ، فإن « التاريخ يبدو كما لو أنه يتدفق كشلال عبر الشاشة » ، وينتهي فيلم « التعصب » مثل « مولد أمة » .

مونتاج وحري حيث يتم المزج من حوائط المسح إلى مزاج مرهرة ، وتحول ميادى القتال إلى أرض يلهو فيها الأطفال ، ولم يكن عريماً أن المتفرجين الحاصرين لجريفيث ، الذين كان قد أبدعهم التوليف المتداخل في « مولد أمة » ، قد وجدوا صعوبة في فهم المجاز أو الرمز في التوليف المتداخل عند ذروة فيلم « التعصب » ، لأن جريفيث كان من الناحية

السينمائي يسبق زمه بكثير ، فالتوليف المتداخل في فيلمه السابق « مولد أمة » كان تقليديا على نحو ما ( حيث يتم التوليف بين أحداث مختلفة تحدث في زمن واحد ) ، لكن جريفيث في « التصعب » قدم نوعا من المونتاج التجريبي أو « التصويري » ، الذي سوف يتقنه إيوزنستين وزملاؤه السوفييت بعد عقد من الزمان ، علاوة على أن الفيلم يحتوي على معالجة شديدة البراعة لكل الأدوات الروائية التي سبق لجريفيث امتحانها من « مشاهد درلي » وحتى « مولد أمة » وبالطبع ، فإن هذا الفيلم يستخدم التوليف لتحقيق النتائج والاستمرارية على نحو ثوري ، ولكنه يحتوي أيضا على لقطات مكبرة جدا ولقطات بطورامية شديدة الانساع ، وتقنيات مختلفة للانتقال بين اللقطات مثل المزج ، والحدقة الدائرية ، والقناع ( الذي استعمله جريفيث لتحقيق تأثير يشبه الشاشة العريضة في مشاهد الحركة ) ، وزوايا التصوير المعبرة دراميا ، وأخيرا حركات الكاميرا على قضبان التي تستبق محاولات « مورناو » و« لاله الألمان » بعد ثماني سنوات ، فمن أجل تحقيق مشهد الانقاذ في ذروة القصة المعاصرة ، يضع جريفيث الكاميرا فوق سيارة متحركة لكي يتابع المطاردة ، مثلا فعل في مشاهد الشغب في مولد أمة ، لكن الأهم هو أن جريفيث بنى من أجل « التصعب » مصمما عملاقا يتحرك على قضبان ، تقوم فيه الكاميرا بتصوير لقطة عامة بعيدة جدا لمدينة بابل ، ثم تضيّق الكاميرا فوق المصعد لتصل إلى لقطة قريبة للمستلزم ، بين قطع الديكور ، وهي اللقطة التي تكررت مرات عديدة في الفيلم ، والتي ما زالت حتى اليوم من أطول اللقطات للمتحركة وأكثرها تمثيلا في السينما الأمريكية .

### « التصعب » : التأخر والتفليس

يعتبر فيلم « التصعب » أعظم أفلام جريفيث ، بفصل براعته التقنية وإبتكاراته في اللغة السينمائية . كما أن تناول جريفيث لمشاهد الجموع أو مشاهد المارك - بقدر تناوله للمشاهد الأسبالية الحميمة - قد تجاوز كل إنجازاته السابقة واللاحقة . ولقد أصبح من المعتاد خلال عشر السنوات الأخيرة ( خلال الثمانينيات ) أن يحصل فيلم « التصعب » على الكثير من المدح والاعتراف ، ليس لقيمه الحقيقية وإنما لأنه مارس تأثيرا قويا على السينمائيين السوفييت ، الذين طوروا وأتقنوا تقنيات المونتاج ، علاوة على أن « التصعب » يعتبر فيلسا « نظليا » بالمقارنة مع « مولد أمة » الكثير للجسد ، حتى أن بعض النقاد يهاولون ( محطّنين ) أن ينظروا إلى « التصعب » على أنه اعتذار عن خطايا الفيلم السابق - ومن الناحية الجمالية الخالصة ، وليس من أجل بقائه في السرد ، فإنه « التصعب »

يعتبر شيئا مشابها لصيل أبيض نادر ، فإن الإبهام فيه ليس شيئا ينبغي تقليده ، كما أن التوليف المتقاطع للمعد ليس لغة ينبغي استخدامها لتحقيق البلاغة السينمائية ، بل أن هناك أجزاء من الفيلم تسطر عن قدر من عدم التماسك ، ففكرة « سانت ياتلويو » تعد انتجاعا أحيانا . كما أن التتابع المنقح للأحداث في اللقطة الباهية يصبح مشوشا أحيانا . لكن الأسوأ هو الطريقة المتحيزة التي يبدو فيها جريفيث شديد الرغبة لتوضيح أفكاره ، سواء على مستوى المضمون أو المتأوين الفرعية التي تبدو أحيانا وكأنها تتسم بالتشنج ، كما أن نواياه في اظهار « كيف أدته الكراوية » والتعصب عبر العصور الى واد الحب والتعاطف « تبدو وكأنها لا صلة وثيقة بينها وبين مشاهد القنصن الباهية ، والحديثة ، بل أن الخليفة كن جريفيث يبدو وكأنه لا يعرف حقا ماذا يقصد بكلمة « التعصب » ، إلا أنه يستخدمها كمرحلة احتجاج ضد الانتقادات التي وجهت الى لى « مؤلفة لغة » ، والتعصب في سياق الفيلم نفسه ليس إلا كلمة جامعة مائة تحتوى على كل أنواع الشر الإنسانى ، وبالطبع فإنه ليس صعبا على الاطلاق أن يصبح الشر موضوعا للهجوم عليه وإثارة مشاعر الجماهير ضده على نحو ساذج .

لذلك ناد « التعصب » هو أكثر افلام جريفيث ميلا الى تناول الدراما كصراع شديد التبسيط بين النور والظلام ، وهو ما جعل ميل جريفيث للمبالغة الماظفية يظهر في هذا التناول شديد الميلودرامية بين الضم والشر . ومن الحق القول ان هناك الكثير من الماوين الفرعية الطامة والرنانة في فيلم « التعصب » قد دفعت ثقافة ومؤرخة مثل « آيريس بلوى » الى أن تصف الفيلم بأنه « موعظة ملحمية » - ولمى النهاية فإن فيلم « التعصب » برغم عيوبه يعتبر فيلما ذكيا لا يمكن انكار أصيسته وتأثيره الحاسم على شخصيات متبينة . مثل « سيسيل دى ميل » ، و « إيرلشتين » و « بودوفكين » و « فريتزلانج » و « آبل جانص » ، على الأثر كنتيجة لمكانته في تاريخ السينما - أما اذا نظرنا اليه كعمل فنى مستقل ، فإنه يبدو مضجرا متبرا للملل والفزع ، كما أنه يبدو شديد الإحاح في الأفكار . وكما يقول المؤرخ السينمائى « جاك ليما » فى مقاله التى كتبها بمناسبة وفاة جريفيث عام ١٩٤٨ ، فإن « التعصب » « مريج فريد من العظمة والحفة » ، ولكن المخرج « جون دور » يصف الفيلم بكلمات أكثر دقة . ليكول ( : « التعصب » قد نجح كفيلم يعتمد على الإبهام التاريخى ، وعلى التقليد في سرد الأحداث ، لكنه لم ينتج لأخلاقه الشديد فى رفض الفكره ) .

لقد كانت ( الأفكار ) ذات أهمية شديدة الضالة بالنسبة لجمهور ( ١٩١٦ ) ، بينما « التصعب » شديد المبالغة في كل شيء - في طوله وعقيدته وجدنيته وبجملته - ومن سخرية القدر ، وربما يكون القتل التجاري للفيلم واجبا الى التجاح الهائل للفيلم السابق عليه « مولد أمة » ، فالملايين التي اسرقت بالمواطن المندمعة في « مولد أمة » كانت تنبوع من جريفيث لن يسير في نفس التيار ، بينما لم تكن الحرارة العاطفية من بين سمات « التصعب » ، لأن جريفيث ضحي بتطوير الشخصيات - ومن ثم بتوضيح المنفرد بها وانعزاله بها - من أجل التأكيد على الجانب المهر في الأحداث التاريخية - علاوة على ذلك ، فقد كانت الولايات المتحدة تستعد لدخول الحرب في أوروبا عندما كان الفيلم على وشك العرض في سبتمبر عام ١٩١٦ ، وكان المناخ العام هو الاستعداد للحرب - وحرارة أخرى فقد كان من سخریات التواريخ أن محاولة جريفيث لرد الهجوم على ما واجهه فيلمه السابق من رقابة وقمع ، قد تحولت برمأة وقمع من نوع آخر ، لأن الناس في كل انحاء الولايات المتحدة اتهموه بالدعوة للسلام في سياق غير ملائم ، على الرغم من الحماس الذي بدا في مشاهدة الحرب في الفيلم - وأخيرا وبعد اثني وعشرين أسبوعا من التوزيع ، تم سحب الفيلم من دور العرض - وأعيد توزيعه مرة أخرى في عام ١٩١٩ الى فيلبين منفصلين ، لكن تلك المحاولة من جريفيث لكي يجد مخرجاً لازمة المالية لم يكتب لها النجاح . فقد ظل يستد ثروته عن « التصعب » حتى وفاته ١٩٤٨ . ( لقد أصبح ديكور بابن الضخم واحدا من معالم هوليوود ، حيث ظل لسنوات طويلة قائما في تقاطع طريقين بها ، لسبب بسيط وهو أنه لم يكن هناك ما يكفي من المال لتفكيكه ، حتى وجه من يقوم بهذا العمل في أوائل الثلاثينات ) .

جريفيث بعد « التصعب »

لم يكن فشل « التصعب » بآية حال ، سببا في نهاية عمل جريفيث بالسينما ، وربما أفاق استقلاله كمنتج ، وقتل من حماسه كمنفذ . لكنه استمر في اخراج الأفلام التي بلغ عددها ٢٦ فيلما روائيا بين ١٩١٦ و ١٩٣٦ . وينظر معظم النقاد الى هذه الفترة على أنها تمثل تحولا ملحوظا في اتجاه جريفيث . ومن الحق القول ان جريفيث لم يقدم أي ابداعات جديدة بعد « التصعب » ، ولكن يمكن الرد على ذلك بأن السينما ذاتها لم يكن امامها الكثير لتقدمه قبل حلول عصر السينما الناطقة . ان ما حدث يبدو كما لو أن جريفيث قد فقد مذاقه الخاص بين الأذواق السائدة لفترة ما بعد الحرب ، ولهذا فقد أيضا سحره اتجاه الصاير - اتلى الرغم من أن فشل « التصعب » قد أقنعه بضرورة الاعتناء لمطالبات

السياسي وأدائها ، فإنه قد واجه صعوبة متزايدة في تحقيق ذلك بعد عام ١٩١٧ ، وكان هذا راجعا في جانب منه الى التغيرات الاجتماعية السريعة . فلقد أحدث التصنيع والتحديث والسور في الحرب انقلابا في القيم الأمريكية التقليدية وأنواع الذوق السائد ، وبدأ كما لو أن « فضايل القرن التاسع عشر - مثل الأخلاقية والمثالية والثقة ، كما وجدت في عائلة « كامرون » في « مولد أمة » - قد تراجعت أمام زحف معايير الثروة والمتعة لفترة ما بعد الحرب ، التي سقطت فيها الأوهام التقليدية . وإن حقائق كانت شديدة الأهمية في ملاحم جريفيث السينمائية ، مثل رومانسية الحياة في الطبيعة ، له تم استبدال النزعة الدينية السائدة الأكثر تعقيدا بها عند مغربين ، مثل « سيسيل دي ميل » ولانست لويتشي ، الذين تميزوا بنزعة لا أخلاقية جارية ، كان من المستحيل أن يقبلها مخرج - مثل جريفيث - لم يسمح أبدا للعشاق في أفلامه أن يتبادلوا القبلات على الشاشة . لقد استمر جريفيث في إخراج أفلام مهمة ، مثل عمله الكبير « بومع تنكمر » ، ولكن معظم أفلامه الروائية من فترة ما بعد الحرب كانت إما تقليدية أو عني عليها الزمن . لقد كانت السينما قد دخلت عصر موسيقى الجاز بينما كان جريفيث ما يزال يعيش في شلق القرن التاسع عشر .

ولأن جريفيث فنان كبير ، فإن أخفاقاته العظيمة تكسب أهمية مثل نجاحاته ، لهذا فإن علمه الأخلاقيات تستحق أن نذكرها الآن على نحو مختصر . فقبل أن يظهر بالفعل السقوط التجاري لفيلم « التعصب » ، كان « جريفيث » له تلقى دعوة من الحكومة البريطانية ، لكي يصنع فيلما دعائيا عن المجهود الحربي ضد ألمانيا وألمانيا أمريكا بالدخول في الحرب ، ( وهو ما حدث بالفعل منه فترة وجيزة من وصول جريفيث الى إنجلترا ) - لكن الفيلم الذي كان من المنطوق له أن يكون جريفة سينمائية طريفة يتم تمويلها من الحكومة البريطانية ، قد أصبح فيلما يحمل اسم « قلب العالم » ( ١٩١٨ ) ، والذي تم انتاجه بشكل شخصي ، وبدور من ملحمة تدعو للحرب ضد ألمانيا . تم تمويلها في فرنسا وإنجلترا ، لتحمي آثار الاحتلال الألماني لمدينة لوسية صغيرة . لقد كان هذا الفيلم يحاكي « مولد أمة » في عشايدة الحربية ، ولذلك فإنه قد حقق نجاحا حاسما هائلا داخل أمريكا خلال فترة الحرب ، على الرغم من أنه الحقبة التماسك والتركيز اللذين تميز بها « مولد أمة » ، قام جريفيث أيضا خلال إقامته في إنجلترا بإخراج فيلم آخر يحمل اسم « الحب الكبير » ، الذي يندرج الى القيم الأخلاقية . من خلال تأكيد على « إعادة الحيوية الى المجتمع البريطاني من خلال إنجازاته في الحرب » ، كما ذكرت إعلانات الدعاية عن الفيلم .

ان هذا الفيلم الروائي - الذي لم تصلا منه أية نسخة - قد تم اسماجه بواسطة شركة « باراماونت آرت كرافت » التي كان يملكها « أدولف دوكور » ، والتي قبلت ان تصبح الموزع الأمريكي لفيلم « قلب العالم » .

قبل رحيل جريفيث الى إنجلترا ، كان قد وقع عقدا مع « دوكور » لإخراج ستة أفلام . والاسراف على انتاج عدة أفلام أخرى ، وقد كان هذا قرارا حكيما من جريفيث لأن شركة « تراينجل » التي كان شريكا فيها كانت على وشك الإفلاس ، بسبب سوء الإدارة ومنافسة الشركات الأخرى ، التي كانت شركة « دوكور » من بينها . لم يكتب لأفلام جريفيث الانجليزية النجاح النقدي ، بفيلم مثل « قلب العالم » على نحو خاص يسود اليوم شديد السداجة في نمطه لكل الأفلام على أهم وحوش ، على أن ذلك قد وجه بالطبع استجابة جماهيرية في تلك الفترة ، وبعد أن عاد جريفيث الى هوليوود قام بإخراج خمسة أفلام روائية لشركة « دوكور » بين ( ١٩١٧ ) و ( ١٩١٩ ) ، وهي أفلام « سوزي ذات القلب الوفي » و « القصة العاطفية في الوادي المسعد » و « أعظم شيء في الحياة » و « الفتاة التي ظلت في المنزل » و « الأيام الداعرة » ، ( وهذا الفيلم الأخير هو فيلم « التريستون » الوحيد الذي أخرجه ، وهو أيضا الوحيد الذي وصل إلينا من هذه الأفلام ) . وقد كانت كل هذه الأفلام ( ما عدا الفيلم الأخير ) أفلاما غنية الطراز .

تدور حول قصص عاطفية لا تغير أقبال الجماهير . في الفترة التالية وقع جريفيث عقدا مع شركة « فيرست ناشيونال » لإخراج ثلاثة أفلام تجارية مربحة . لكي يستطيع تدبير المال اللازم لتمويل مشروعه الجديد ، لبنا استوديو مستقل في ضواحة كبيرة كان قد اشتراها بالقرب من « مارمارويك » في نيويورك . حيث كان يأمل في أن يصبح منتجا مستقلا . وطبقا لما يرويه واحد ممن كتبوا سيرة جريفيث ، فإن شركة « فيرست ناشيونال » لم تكن تهتم إلا بأن تحصل هذه الأفلام اسم جريفيث ، بينما يقوم بالإخراج مساعده ، وهو الأمر الذي يبدو أنه اضطر لقبوله . كانت هذه الأفلام هي « السؤال الأعظم » ( ١٩١٩ ) ، وهو ميلودراما من الزمة الروحية . و « الرافعي المحبوب » ( ١٩٢٠ ) و « زهرة الصح » ( ١٩٢٠ ) اللذان كانا يدوران حول مشاعرات غريبة في بحار الجنوب . ولم يكن أي من هذه الأفلام يحمل طابعا مميزا يضيف شيئا لشهرة « الفنان العظيم » ، أو « الأستاذ » ، كما كانت صنف تلك الأيام تطلق على جريفيث ، لكنه استطاع بين أفراده للفيلمين الأولين أن ينتج على نحو مستقل فيلم « بواهم متكسرة » ، الذي كان آخر أفلامه العظيمة وأول نجاحاته التجارية منه . مولداته » .

يعتمد فيلم « براعم منكسرة » على قصة باسم « الصيني والطفلة » من تأليف « توماس بروك » ، والتي تدور حول طفلة مشردة تعيش في أحياء لندن الفقيرة ، وتلقى معاملة وحشية على يد أبيها ، لكنها تجد ملائمة في قصة حبها التي مع شاب صيني رقيق ( هنا يتماثل جريفيث مع الصيني الصيني ، في فترة سادت فيها نزعة ضد الآسيويين ، أو ما يسمى « الخطر الأصفر » داخل أمريكا ، وهو ما أثار استنراب السواد الذي كانوا يميلون لاصدار أحكام قاطعة بأنه ليس إلا عنصريا ، وهي الحقيقة أن الوثائق التاريخية تشير إلى أن جريفيث قد لاقى صعوبات كثيرة في إنتاج وتوزيع الفيلم ، الذي لم يصادف سوى في نفس الجمهور ، ولم يشجع طريقة هوليوود في تلميع الشخصيات ، بتصوير أبناء الشرق على أنهم أوغاد لا رجاء فيهم ، ومن الواضح أن جريفيث كان من نوع الرجال الذين يتعلون على الأقل بالتعلم من أخطائهم ) .

وعندما يعلم الأب ببله العلاقة ، يضرب الطفلة حتى تموت فيقتله الصيني الصيني وينتحر . ولقد قام جريفيث بتصوير الفيلم كله داخل الاستوديو في ثمانية عشر يوما ( بالطبع عاد المديح من البرونات قد سبقات التصوير ) ، واستخدم جدولا صارما الذي كان - طبقا لرواية ليليان جيش - من اللقطة بحيث أنه لم يمد تصوير لقطة مرتين ، بالإضافة إلى أن ٢٠٠ قسم فقط من اللقطات التي تم تصويرها لم تستخدم في المونتاج ( كانت المسة بين المادة المصورة والمادة المستخدمة في المونتاج في الفيلم العادي تبلغ ١٥ إلى ١ في عام ١٩١٥ وهي اليوم تبلغ ١٠ إلى ١ ) ، ومع ذلك فإن « براعم منكسرة » لا يبدو فيلمًا تم صنعه على عجل بل أنه يحتوي على كثير من مميزات أسلوب جريفيث شديد الثراء والإيحاء ، وبصرف النظر عن بعض اللبسات المبالغة في الماطية ( مثل محاولات الفتاة البالغة لأن تصطنع ابتسامة بأن تقوم بشد زوايا فيها بأصابعها ) ، فإن الفيلم يسجج بالفعل في الإيحاء بالمشاعر الرقيقة الميضية ، ولعله أكثر أفلام جريفيث الثراء من تجسيد ذوقه الفيكثوري ، في صياغة درامية ملائمة ومتناسكة . لكن الأكثر أصية من سائه المرامي هو ذلك الجو العام للفيلم الذي يوحى ببحر أحلام اليقظة ، والذي ظهر واضحا في طريقة جريفيث الخاصة في استخدام الميزانمين ، فقد استمد جريفيث المحيط العام لفيلمه من سلسلة من اللوحات المائية للفنان الإنجليزي « جورج بيكر » عن فساحية « لايم هارس » ، التي تمثل الحي الصيني من مدينة لندن . لكن كلا من التصوير والإضاءة في الفيلم ينتمى إلى الأسلوب الأدبي الخاص « وبما بسبب أسلوب « هنريك ماركوف » - مساعد التصوير الجديد لويل بيتزرد والذي كان المصور الخاص للنسبة ليليان جيش -

والذي كان يتميز باستخدام الجودة العالية ، والتصوير في الطابع  
 « التاميرى » . ( سوف يتوم سارنوف فيما بعد كساعة تصوير لبيترز  
 بصور العديد من الافلام المهمة لجريفيث مثل « الطريق المتجه شرقا »  
 ( ١٩٢٠ ) ، و « الودعة البيضاء » ( ١٩٢٣ ) ، ليصبح مديرا للتصوير  
 في افلام « شارع الاحلام » ( ١٩٢٦ ) و « يعامى الماصلة » ( ١٩٢٢ ) ،  
 وافلام أخرى مثل « ثوبه مثيرة » ( ١٩٢٢ ) و « أمريكا » ( ١٩٢٤ ) ،  
 و « أليست الحياة رائعة » ( ١٩٢٤ ) ، ليلتحق بعدها مع لينيان جيبس  
 شركة « ج. م. » ، حيث قام بتصوير فيلم « الخطاب العرمرى »  
 ( ١٩٢٦ ) وافلام أخرى ، لقد نجح جريفيث مع صورته في فيلم « براعم  
 متكسرة » في أن يصنع من أجواء لندن ، التي يتخيم عليها الضباب  
 والدخان الكثيف بالمقارنة مع رقة غرفة الصبي ، نوعا من الميراثيين  
 الذي سوف يؤثر كثيرا في موجة افلام « مسرح التجييم » التي سوف  
 مسجها المانيا خلال العشرينيات ، كما سوف يرى في الفصل الرابع .

ومن أجل تحقيق مزيد من النوا البصري ، فلم جريفيث عند عرض  
 الفيلم في مايو ( ١٩١٩ ) بصيغه بالوان الباستيل الناعم ، بل ان شاشة  
 العرض نفسها تم تلوينها بالوان مائلة ، ولقد حقق الفيلم بشكل غير متوقع  
 نجاحا تجاريا مذهلا ، فعمل حتى بلغت تكاليفه لتواضعة ٩٠ ألف دولار ،  
 حصد أرباحا تصل الى مليون دولار ، بالاصالة الى نجاحه التقني الذي  
 حدا بأحد النقاد ان يكتب عن جريفيث أنه « تجاوز كثيرا امكانيات الكلمة  
 المكتوبة واللغة المنطوقة » ، بينما منح نقاد آخرون « الأستاذ » لقباً جديدا  
 هو « شمسبحر الشاشة » . لقد استحق جريفيث بالفعل هذا المديح ،  
 لأن « براعم متكسرة » هو من أكثر الافلام جريفيث اكتمالا ، كما أنه من  
 أكثرها شخصية وشاعرية . وهناك بعض الدلائل على أن أهم ما جذب  
 الجمهور المعاصر لهذا الفيلم هو نزعة الحزن الى الماضي ، وأيا ما كان هذا  
 واضحا في ذهن جريفيث أم لا ، الا أن الاحتفاء التقني قد زاده اقتناعا  
 أكثر من أي وقت مضى بأنه عبري بطبيعته لا يمكن أن يقدم شيئا حائطا  
 على الشاشة .

تم توزيع فيلم « براعم متكسرة » من خلال شركة « الفنانين المتحدون »  
 « يوفيتد أوتستس » ، وهي شركة للانتاج والتوزيع أسسها جريفيث  
 بالاشتراك مع شارل شابلن ، وهاري بيكلورد ، ودوجلاس فيربالكس في  
 ربيع عام ( ١٩١٩ ) . كما اتاح النجاح التجاري للفيلم لجريفيث أن  
 يستكمل معدات الاستوديو الخاص به في « هاما روبيك » ، حيث كان  
 مشروعه الأول الماساسا عن المسرحية الفكتورية « الطريق المتجه شرقا » ،



التي تدور حول الاغواء والختيابه . والتي كان جريفيث قد دافع لشرا  
حقوق انتاجها بمبلغ ١٧٥ ارب دولار . وفي هذا الفيلم يعود جريفيث الى  
التوافق بين اراج العاطفي للأسلوب ومادة القصة ذاتها ، ليصبح  
ميلودراما متيرة وعقصة لاخوانها على قدر كبير من الجدية السيمائية  
غير المتوقعة . كما انه ستمى بمشهد الانتفاذ في الثلثة الاخيرة الذي  
يتمتع بحرفيه عاليه في التوليفه . نصارع فضل ما قدمه جريفيث في  
هذا المجال خلال العقد الثاني من القرن . نجد مطاردة مصنية خلال  
عاصفة تلجيه عاتية ، تنهار البطلة على كتلة الثلج العائمة والمتحركة بسرعة  
عبر النهر في اتجاه شلالات منحدرة ، ( وقد استخدم جريفيث لهذا الغرض  
لقطات لمرشيقية لشلالات بياجرا ) . وبعدها يظهر البطل وسط ضباب  
العاصلة . ويحفر عبر التيار من فوق كتلة ثلج الى اخرى ، واحيرا ينجم  
في القاذ البطلة عندما تكون على وشك السقوط من أعلى الشلال ، وهو  
المشهد الذي يبدو على الأرجح انه قد ترك تأثيرا كبيرا في مشهد مماثل  
عند نهاية فيلم « الام » ( ١٩٢٦ ) ليوولفكين . ولقد قابل الجمهور - علاوة  
على بعض النقاد - الفيلم بحماس بالغ . وكان هو آخر نجاحات جريفيث  
الجسمانية الكبيرة . وفي الحقيقة فان الفيلم قد عاد بأرباح بلغت أربعة  
وكصف مليون دولار ، وهو رقم لم ينحط عند موله أمة . ( بمسبب  
بعض الكتابات النقدية التي انتقدت الفيلم أعاد جريفيث توليفه عدة  
مرات ، حتى وصل الى نسخة عام ( ١٩٣١ ) المألفة بوسميتي تصويرية .  
والتي حذف منها ربع الفيلم الأصلي ) .

## الافول

أخذ جريفيث نصيبه من أرباح فيلمه ليضمها كاستثمارات في  
استوديوحات « ماماروليك » ، لكنه كان يعلم بان عصر الانتاج المستقل  
كان على وشك نهايته . وهناك عن الدلائل ما يشير الى انه بدأ في النظر  
الى صناعة الأفلام كشط صناعي وتجاري أكثر من كونها نشاطا فنيا .  
وهو الانواع الذي أكدته أعلامه الجديدة . ففي فيلم « شارع الأبطال »  
( ١٩٢٢ ) تدور محاولة مقبوعة لاعادة خلق الجو الشعري والمصابي  
التي سبق له تحقيقه على نحو رائع في « براعم متكسرة » ، ( لكن الفيلم  
لا يخلو من بعض الفزعات التجريبية لاخوانه على عدة أغنيات تم تسجيلها  
- بفتر قليل من النجاح - بألة « اللوتوكينما » بنظام تسجيل الصوت  
على أسطوانة . كما أن الفيلم يتضمن مقدمة لحدود جريفيث نفسه وهو  
يتحدث على الشاشة - بصوت غير واضح تماما - عن « تطور الصور  
المتحركة » ) .

كان حينه اتالي « يتألف العاصفة » ( ١٩٢١ ) محاربه لصبح ليل  
 ناريفي مبرر يستمر الموجة الجديدة التي بدأها فيلم « هدام ذي ياي » -  
 او « الالام » ( ١٩١٩ ) لاؤنسيت لويشتن ، وذلك بالخلط بين ميلودراما  
 فيكتورية متيقه الطراز على حطية الثورة الفرنسية . تكلف هذا الفيلم  
 الذي أنتج في « مامارونيك » كثيرا من الاموال ، وعلى الرغم من نجاحه  
 البكبي الا انه تسبب في خساره ماليه كبيره ، بدت كتابها النهايه لحلم  
 جريفيث للانتاج المستقل . وفي محاربه لتعويض خسارته ، قام بصنع  
 فيلمين تحاربتن بنظام الانتاج اسريع هما « غيله مشقة » ( ١٩٢٢ )  
 الذي يدور عن قصة بيت مسكون بالاشباح ، وفيلم « الوردة البيضاء »  
 ( ١٩٢٣ ) الذي يدور عن قصة تقليدية للعالم الجبيل العربي في اقصى  
 الجنوب الامريكي ، لكن الفيلمين لميلا تجاوبا مما جعل ازمة جريفيث الماليه  
 اكثر عمقا .

بدأ جريفيث عندها يعلم بانقاذ شركته ، بصنع الافلام تحاكي  
 النجاح غير المعتاد لفيلم « مولد أمة » ، وعادت الى ذاكرته قصته « الحرب »  
 التي سبقته له كتابتها قبل سنوات طويلة من رؤيته لاي فيلم ، والتي تدور  
 عن دراما الثورة الامريكية ، ليقرر ان يصنع عنها فيلما ملحميا ، وهكذا  
 خرج الى الوجود بعد تكاليف باهظة فيلم « امريكا » ( ١٩٢٤ ) ، الذي  
 حقق نجاحا في الايجار التلفزيوني . فشاهد الممارك الطمخنة يمكن ان  
 تضارح مشاهد مائقة سين لجريفيث اخراجها لكن النص الذي يمتقر  
 الى الذكاه والبراعة ، بالإضافة الى التزعة المبالغة في الوطنية ، قد جعل  
 الفيلم عملا متحميا ، جيلا ويلدا ، حتى بالنسبة لجمهور تلك الأيام .  
 وهكذا حقق الفيلم خسارة مالية فادحة ، وانهارت استوديوهات  
 « مامارونيك » - لقد أمل عصر جريفيث كمنتج ، كما ان شركة « الفاسبي  
 المتحدنين » قلصت دوره في انتاج واخراج المزيد من الافلام ، لهذا قام  
 جريفيث في صيف ( ١٩٢٤ ) بالرحيل الى المانيا ، حيث صنع فيلم  
 « العنيت العبية رافعة » ، الذي كان فيلما الاخير كمنتج مستقل في شركة  
 « الفنانين المتحدنين » ، يدور الفيلم حول أحداث معاصرة تحدث في مواقع  
 حقيقية ، لهذا عاد الفيلم يفسد الغرب الى التسجيئية ، في تصويره للخراب  
 الذي حل على الطبقة المتوسطة الألمانية بسبب التصخم الاقتصادي في  
 أعقاب الحرب - ومن المعتقد أنه قد ترك تأثيرا على فيلم « بايست » :  
 « شارع بلا أفراح » ، الذي أنتج في المانيا في العام التالي ، بل ربما أيضا  
 على « السينما الواقعية الجديدة » التي ولدت في إيطاليا في أعقاب الحرب  
 الثانية ، وان جزما من تميز الفيلم يتبع بالتأكيد من أن جريفيث قد قام  
 - قبل رحيله عن أمريكا - بالتوقيع سرا مع شركة ( بلوامولت - لاسكي )

لاخراج ثلاثة أفلام سرية . في محاولة لاتخاذ نفسه من الانعزال . بلاند  
نقد كان يستولى عليه الشعور بان فيلم « الهست الحياة والموت » سوف  
يكون مشروعه المستقل الأخير .

ولقد كانت تلك هي الحقيقة للأسف ، فلم يصنع بعده فيلما مستقلا  
يعمل بصمجه الا الفيلم الذي لم يمل استحضارا كبيرا « الصراع »  
( ١٩٢٦ ) . كان سيسيل دي ميل المخرج الأول في شركة « روكور »  
قد ترك العمل بالشركة في هذا العام . فوجه روكور نفسه مضطرا لالتقاء  
مع جريفيث ، وهو ما كان يعنى بالنسبة له ان تلك هي المرة الأولى منذ  
الأيام الخوالي في « بيوجراف » التي كان فيها جريفيث عاجزا عن اختيار  
مادة أفلامه ، وهو ما ولد بداخله شعورا بالقصور واللامبالاة ، هو الذي  
سوف يقوده الى نهايته المأساوية . وفي استوديوهات « باراماونت » في  
ميوروك صنع حلقتين عن قصته « الفيلد » : « سالي فتاة كشافة الحشيش »  
( ١٩٢٥ ) و « فتاة دويال » ( ١٩٢٦ ) . والفيلم الخيالي المبهر « أحزان  
الديفطان » ( ١٩٢٦ ) . وفي الأفلام التي كان من المفترض ان يقوم دي ميل  
بإخراجها ، لكن ما صنعه جريفيث بها أدى الى نتيجة باهتة . حتى ان  
باراماونت لم تجدد عقدتها معه عندما انتهى في أواخر ( ١٩٢٦ ) . عندئذ  
قام الرئيس الجديد لشركة « الفنانين المتحدون » « جوزيف شينك »  
( ١٨٧٨ - ١٩٦١ ) عرض وظيفة على جريفيث لاجراخ أفلام لشركة  
الخاصة التي يمتلكها . في مقابل أن يسمح له جريفيث حق التصرف في  
حصته في التصويت هل القرارات داخل مجلس إدارة شركة « الفنانين  
المتحدون » . ( وهي صفقة شديدة الغشبية تشبه ما قام به اديسون عندما  
سرق عرض « الفيتاكراف » من شركة « توماس أرمان » ) . ولقد اضطر  
جريفيث للقبول بسبب المعنى الذي كان يصبط بسرعة في حياته الفنية .

قام جريفيث في شركة « شينك » - التي كانت تدعى « آرت سينما » -  
بصنع ثلاثة أفلام متواصلة : « أفلام الحب » ( ١٩٢٨ ) ، وهي ميلودراما  
إيطالية تدور في العصور الوسطى مقتبسة عن ملحمة « باولو  
و فرانتيسكا » ، و « صراخ الأجناس » ( ١٩٢٨ - ١٩٢٩ ) ، التي كان  
امانه تعتقد حقة الظل ولترج للكوميديا التهرججية القديمة التي سبق  
له إخراجها من قبل . هذه المرة مع إضافة موسيقى على شريط صوتي  
متزامن ، و « سيلة الوصيف » ( ١٩٢٩ ) ، وهو قصة رومانسية عن  
حياة النساء ، قدم لها جريفيث نسخة صامتة وأخرى ناطقة ، وقامت مطولته  
فتاة الإغراء « لويي فيليز » ، التي لم تكن ملائمة للصور على الإطلاق -  
وكان شينك على لحة الاستعداد لكي يحصل جريفيث ( الذي كان يدور

قد غرق في المشاكل وأصاف لها مشكلة ادمان الخمر ، لكن جريفيث  
الفرح أنه يقوم بإخراج فيلم ناطق عن حياة ابراهيم لتكوين ، وهنا بدأ  
السحر الحفي القديم لفيلم « مولد أمة » يمارس دورا لمصلحة جريفيث ،  
فقد قبل « شينك » المشروع ، وهكذا خرج الى الوجود فيلم « ابراهيم  
لتكوين » ( ١٩٣٠ ) عن سياريو للساعر الأمريكي « سستين فست  
بييت » . لكن الفيلم لم يكن الا ظلا ياهتا فلمحة جريفيث العظيمة عن  
الحرب الأهلية ، مشاهد الحرب وحتى مشهد الاغتيال يبدو وقد فقدت  
حيويتها عند مقارنتها بالمشاهد الماثلة في « مولد أمة » . ربما بسبب  
ميزانية الانتاج شديدة التواضع ، كما كان « ابراهيم لتكوين » مثل العديد  
من الأفلام النقلة البكرة ، يميل الى البساطة والتخشب في عناصره البصرية ،  
ولكن جريفيث كان ما يزال يحفظ بقدر كبير من الذكاء والاحترام ، في  
بلك الأيام التي شهدت الانتقال من السينما الصامتة الى السينما الناطقة ،  
لذلك فإن العديد من الصحف السينمائية واسعة الانتشار قد قامت  
بانتقاده عام ( ١٩٣٠ ) ليكون « احسن المخرجين في هذا العام » ، كما  
جاء الفيلم نفسه في قائمة احسن عشرة أفلام عن عام ( ١٩٣٠ ) .

كان جريفيث يعلم بأن يصنع فيلما واحدا يبيد له الاعتبار في  
الوسط السينمائي ، لكنه كان يعلم أن شينك لن يساعده في ذلك أبدا .  
لذلك ترك شركة « أوت ميتما » ، وأخذ فرسا من البنك بحوالى ٢٠٠ ألف  
دولار ، لانتاج ما تمضي أن يكون أول أفلامه الناطقة العظيمة ، عن رواية  
ذولا « ملعن الخمر » الذي كتبت له السيناريو « أيتالوسي » ، وحمل  
اسم « الصراع » ( ١٩٣١ ) . لكنه للأسف كان آخر أفلامه - - فقد كانت  
ميزانيته هزيلة ، مما اضطر جريفيث لتصويره بأسلوب شبه تسجيلي في  
مدينة نيويورك وحولها ، مما أدى الى فشل الفيلم جماهيريا ونقديا - ومع  
أن الفيلم كان مثل أفلام جريفيث الأخرى يتميز بحس بصري ، بالإضافة  
الى أن شريط الصوت فيه كان أفضل كثيرا من النوعية السائدة آنذاك ،  
فإن الفيلم من الناحية الدرامية كان عتيق الطرائف وبعد أن عرس الفيلم  
في يناير ( ١٩٣٢ ) لم يحبه نهائيا بعد أسبوع من العرض ، ففي حفل  
الافتتاح خرج الجمهور من الصالة ، كما أن النقاد قد تناولوه بسخرية  
على الرغم من أن البعض يعتبره اليوم أفضل كثيرا من فيلمه السابق  
« ابراهيم لتكوين » . لقد أصبح « شكسبير الشاشة » بعد ستة عشر عاما  
من « مولد أمة » شخصية نثر والسخرية ، وهو ما اضطر جريفيث  
بقدر كبير من الإذلال الى أن يتقاعد ويتوقف عن العمل في الصناعة التي  
ساعد في خلقها أكثر من أي شخص آخر خلال تاريخها القصير وعاش بقية  
حياته حياة متواضعة على عائد سنوي من وديعة كان اشتراها في أيام

الرخاء . إلا أنه كان كثيرا ما يحصر غروضا نقدية لالتكلم الفدية واستحقاقات تكريم تقام على شرفه . وتولى جريفيث في لوس أنجلوس عام ( ١٩٤٨ ) ، بعد خمسة شهور فقط من وفاة « سرجي ايزنشتين » في موسكو . ورثى العالم كله جريفيث على أنه « الرجل الذي اخترع السينما » ومن الغريب أن الرثاء الأكثر حرارة جاء من هؤلاء الذين رفضوا أن يعطوه فرصة للعمل خلال السنوات الست عشرة السابقة .

### أهمية جريفيث

لقد ظل جريفيث حتى نهاية حياته الفنية ، كما كان في بدايتها ، شخصا متناقضا مشغرا للجدل ، وباستمارة عبارات « جاي ليدا » في وصفه « النصب » ، فإن عقامة الرجل وتفاهته كانتا متزجتين على نحو شديد التعقيد ، فقد كان من إبداعاته العظيمة في السرد السينمائي شديد الوفاء لتقنيات الرواية والميلودراما التي تنتمي للقرن التاسع عشر ، ولكنه كان أيضا يؤمن بنفس الرؤية شديدة التبسيط والسادجة تجاه العالم كما تقدمها الميلودراما ، مما الحق بفته ضررا بالما . لقد كتب سرجي ايزنشتين مقالة شهيرة بعنوان «ديكنز وجريفيث والسينما اليوم» ، يشير فيها إلى أن اللجوء الدائم عند جريفيث للتوليف المتوازي كان تعبيرا عن رؤيته التالية للتجربة الإنسانية ، والتي تختزل فيها الحرب الأهلية ، أو حتى عشرون قرنا من التاريخ الإنساني ، إلى صراع ميلودرامي بين قوى الخير والشر . لم يكن إذن جريفيث من الناحية الدرامية «شكسبير الضاحكة» ، لكنه كان بحق أعظم عبقرية سينمائية في التاريخ لأنه اكتشف ( أحيانا في أعمال الآخرين ) اللغة السردية للسينما وطورها كما نعرفها حتى اليوم . وفي الحقيقة فإن الطريقة التي كان ينظر بها إلى البناء السينمائي ما تزال في الجانب الأعظم منها هي الطريقة التي فرى بها السينما حتى اليوم .

لقد كانت عبقريته في جوهرها نابعة من الحدس والموهبة ، وليس من القدرة على النقد والتحليل ، وعندما بدأت أيام الحدس والابتكار في الأفول ، ولم يعد لهما دور جوهري في صناعة الأفلام ، وجد جريفيث نفسه بعيدا عن الأنظار ، لأن دوره لم يكن ملائما لفترة ما بعد الحرب . ومما زاده من سوء الحظ ، فإن الاحتفاء الضخم الذي أعقب « مولد أمة » ، واستمر طوال العشرينيات ، قد خلق بداخله نوعا من تفكهم الذات ، أدى به إلى أن يغفل قدرته تماما على التليميم الصحيح للأشياء ، فعندما

بدأ يؤمن بنفسه على أنه النبي والفيلسوف لكن السينما ، توقف عن أن يصبح الفنان الرائد لهذا الفن . وربما لأنه حقق الكثير في وقت قصير ، وبإمكانات العصر المحدودة . فانه لم يجد الوقت الكافي لكي يمد النظر في نقائص أعماله أو شخصيته أيا كانت درجة خلوتها ، فلم يكن يحس شيئا عند هذا الفنان - الذي حقق معظم إنجازاته من خلال إيمانه برؤية القرن التاسع عشر - أن يحاول أن يتجاوز هيوبه في الرقبة أو التكليم أو الدوق ، لكنه مع ذلك أصبح واحدا من أعظم فنانى القرن العشرين .

## السينما الألمانية في حقبة « فايمار »

( ١٩١٩ - ١٩٣٣ )

### فترة ما قبل الحرب

قبل الحرب العالمية الأولى ، لم تكن السينما الألمانية على نفس الدرجة من التطور الذي حققته السينما في فرنسا وإنجلترا والولايات المتحدة . وعلى الرغم من أن الأخوة « ميكلاندونوفسكي » قد قاموا بعرض بعض الأفلام البدائية بألة العرض « بيوسكوب » في حديقة الشننهورف في برلين في نوفمبر ( ١٨٩٥ ) ، في نفس الوقت تقريبا الذي ظهرت فيه آلة عرض لومبير ، فإن صناعة السينما الألمانية فشلت على نحو ما في النمو خلال السنوات الخمس عشرة التالية . فقد كان أهم الأسباب في ذلك هو أن السينما في ألمانيا - أكثر من أي بلد آخر في الغرب - كانت مملوكة تقريبا للأعيان والهاشميين والعاطلين ، لهذا فإن الفيلمين جدا من المثقفين الألمان انطروا إلى الأفلام أو إلى صناعة السينما على نحو جاد خلال تلك السنوات ، وكانت أغلب الأفلام - التي تعرض في الخيام أو الدكاكين ، إما مستوردة من البلاد الأخرى أو تم إنتاجها في ألمانيا على يد بعض فناني الفرقة بشكل بدائي متعجل . ويمكن القول أن معظم هذه الأفلام كان ماذجا من الناحية التقنية ، بالإضافة إلى أن بعضها كان من النوع البورنوجرافي الفاضح .

كان الاستثناء الوحيد لذلك هو أعمال « أوسكار فيستر » ( ١٨٦٦ - ١٩٤٣ ) ، المخترع الذي قام بانتكار حركة « الصليب اللاطي » في آلة العرض ( كما سبق الذكر في الفصل الأول ) . قام « فيستر » في عام ( ١٨٩٧ ) بتأسيس استوديو صغير في شارع « فريندش »

ببرلين . وبدأ في إنتاج المسلسلات من افلام التسلية القصيرة والدراما  
السجنية . وكان اسماحه يشكل عام يتميز بالجوهر العصب والتقنية .  
بعد استخدام اللقطات القريبة «مكرا من عام ( ١٩٠٤ ) ، كما انه كان  
واحدا من اوائل مخرجي السينما في العالم الذي يستخدم الاضاءة  
الصناعية . كما قام بتجريب الصوت المتزامن باستخدام الفونوجراف .  
بالاضافة الى اسماحه افلاما عن مسرحيات تقليدية بين عامي ( ١٩٠٤ و ١٩٠٨ ) .  
ظهر فيها بعض الممثلين المشهورين ، مما ساهم في رفع مستوى التصور  
في السينما الالمانية وفي عام ( ١٩٠٩ ) تعاون مع « اندرياس هوفر »  
في انتاج افلام روائية طويلة قام باخراجها « كارل فريديش » ، وكرس  
معظم جهته لهذا النوع من الافلام ، حتى عام ( ١٩١٧ ) . الى ان اصبحت  
شركته والمديد من الشركات الالمانية الاخرى في قبضة الحكومة الجديدة .  
التي قامت باقتضائه شركة « لوفيا » لتمويل صناعة الافلام ، بمرض  
السيطرة على صناعة السينما . وان الاهداء التاريخية الرئيسية في  
الافلام « ميستر » الروائية هي الاهداء الفرصة لبداية عمل ممثلين مثل  
« هيني برون » و « ايميل جانتيس » و « ليل داجوفر » و « كونراد  
فايت » ، الذين اصبحو خلال العشرينيات من نجوم السينما المشهورين .

بدأ تطور آخر أكثر أهمية ، حوالي عام ( ١٩١٠ ) ، كنتيجة للحجّاج  
الكبير الذي حققته حركة « الافلام الفن » الفرنسية ، فان عديدا من فناني  
المسرح الالمان من المخرجين والمؤلفين بدؤوا في الاهتمام لأول مرة  
بفن السينما . فظهرت في عام ١٩١٢ أول « افلام المؤلفين » - وهي المعادلة  
الالمانى لافلام الفن الفرنسية - التي خلقها مخرج المسرح « ماكس مالا »  
( ١٨٨٤ - ٩ ) . كان هذا الفيلم اقتباسا بليدا كما هو متوقع من  
المسرحية الشهيرة « الآخر » للمؤلف « بول كينداو » ، عن الشخصية  
المردوجة لمحام من برلين - قام بالودر المنزل الالمانى القديم - « البروت  
ياوز مان » ( ١٨٦٧ - ١٩٥٢ ) . وفي العام التالي قام للمخرج المسرحي  
الطليسم « ماكس واينهاوت » ( ١٨٧٣ - ١٩٤٣ ) بتصوير قصص  
عيسائية مقبسة من مسرحيات « ليله في فيشيا » و « جزيرة الموتى » ،  
كما قام الشاعر والمؤلف المسرحي « هوجو فون هوفمشتال » بكتابة  
« المسرحية - الحلم » التي تحمل اسم « الفتاة الغريبة » ، والتي كان  
أول الافلام الروائية الالمانية المهمة التي تعبر عن موضوع يتور عن قوى  
خفية . وهكذا ، فان تدفق الاداء وفناني المسرح في صناعة السينما  
الالمانية قد أثر بشكل جدي على رفع مستوى البهرة الاجتماعية لها ،  
ولكنه كان ذا أثر سلبي - كما حدث في فرنسا - في تعطيل تطور اللغة  
السردية السينمائية الحقيقية ، لأنها ظلت مقيدة بتقاليد السرد في المسرح .



كان أول الأفلام الألمانية في فترة « بعد الحرب » الذي يحطم هذه التقليدية المسرحية هو فيلم « طالب من براغ » ، الذي أحسبه المخرج النمساوي « شتيان راى » في عام ( ١٩١٢ ) ، والذي قام بتصويره للصور صاحب الإبداعات الرائعة في الأصوات « جوفو سييج » ( ١٨٧٩ - ١٩٢٠ ) وقام بطولته المسجل السابق في مسرح « راينهات » ، « بول فيجينر » ( ١٨٧٤ - ١٩٤٨ ) ، يدور الفيلم حول فتويات عذيفة تم مزجها مع الأسطورة فاوست ، كما جاءت في أعمال « ليوپان » و « ادجار آلان بو » و « أوسكار وايلد » ، فيحكى قصة طالب شاب يقوم ببيع صوره في المرأة - والتي تعادل روحه - إلى ساحر يقوم باستغلال الصورة ، لتصبح جسدا للنصف الآخر الشرير من شخصية الطالب ، واستخدامها لأغراض القتل ، وقد تم تصوير الجزء الأكبر من الفيلم في « براغ » ، وتميز بأفشاء موحية وبمدرته على تصوير عالم الأساطير والأوهام علاوة على أداء « فيجينر » المنحصر في الدور المزدوج للطالب ونصفه الآخر الشرير ، ومع ذلك فإن التأثير المباشر للفيلم كان في المصنوع أكثر منه في البراعة التقنية ، وكما لاحظ الفيلسوف وصاحب النظرية السينمائية « سيغريد كراكاور » فإن فيلم « طالب من براغ » قد استغل فترة سيطرت فيها الموضوعات الكئيبة التي تدور حول « الكهف والخوف العميق بتأسيس الذات » ، التي استولى واستحوذ على السينما الألمانية منذ عام ( ١٩١٣ ) حتى ( ١٩٢٣ ) ، وبمفهما سقطت السينما الألمانية في أيدي النازيين ، ( من المهم هنا أن نقدر إلى أن كراكاور لم يلاحظ أن الأدب الألماني كان شديد الاهتمام بشخصية « البديل » أو « الترين » منذ العصور الوسطى ، كما تشهد أسطورة فاوست نفسها ، كما أن فيلم « الآخر » - أول فيلم دولتي ألماني طويل - قد سبق له معالجة نفس الفكرة ، لكن الأهم هو أن قصة الرعب النفسي التي تدور في أجواء خرافية ، كما ظهرت في « طالب من براغ » ، قد مهدت الطريق للسينما التبريرية الألمانية التي بدأت في أعقاب الحرب ، حيث تم إعادة إخراج نفس الفيلم عام ( ١٩٢٦ ) بأسلوب تعبيري ، وعلى يد بعض ممن قاموا بإنتاجه الأول ) -

### سنوات الحرب

في عام ( ١٩١٥ ) ، وبعد اندلاع الحرب ، قام « فيجينر » بالاشتراك مع كاتب السيناريو « هينريخ جالين » ( الذي سوف يقوم عام ( ١٩٢٦ ) بإعادة إخراج « طالب من براغ » ) بإخراج فيلم « القول » ،

التي يعتبر واحدا من أسلاف التصوير الانمائية . وتم تصويره أيضا في براغ بواسطة « سيبير » . لم يصلنا هذا الفيلم الأصل . ولكن ظهرت له معالجات عديدة بعد الحرب . لذلك فمن نعلم اليوم أن قصته تصور حول حرافة يهودية قديمة تعود إلى القرن السادس عشر . وتحكى عن كاهن يقوم ببحث الحياة في نسمال من الطيب . ليصبح الوحش حارسا للشعب اليهودي ضد المذابح التي انتشرت آنذاك . وبينما الفيلم عندما يتم إعادة اكتشاف النسمال العالاق في عصرنا الحديث . حيث ينتج حكتشف النسمال في بيت الحياة فيه من جديد . ليصبح وحشا يمثل لأوامره . لكنه يتحول إلى قوة مدمرة عندما ترقص الفتاة ابنة المكتشف الزواج منه . ويمكنك أن تقارن على القصة مع أفلام أمريكية مشهورة « فرانكشتاين » ( ١٩٣١ ) و « كينج كونج » ( ١٩٣٣ ) . إن هذه القصة التي تصور كائنات وحشية جملها تقلب فيه الروح ، قد عادت للظهور كثيرا في الأفلام المرحلة قبل التصويرية . ومن أممها المسلسل ذو الأجره السنه « هومان كولوس » . الذي أخرجه « أوتو بريمر » عام ( ١٩١٦ ) ، الذي كان من أهم أفلام فترة للحرب . ويمثل قصة كائن مخلوق يملك ذكاء واردة هائلين . لكنه يلا روح ، ومثل « الفول » ، فإنه يتحول إلى التمسح عندما يتكشف أنه ليس كائنات حيا طبيعيا . ويصبح طافية فاسيا ينتم لنفسه من الجنس البشرى بواسطة الحرب والاضغاثات الجماعية .

### التأثيرات الاسكندنافية

تطلى أفلام « طالب من براغ » و « الفول » و « هومان كولوس » دليلا واضحا على الاتجاه الذي سوف تصير فيه السينما الألمانية بعد الحرب . كما تشير أيضا إلى الايقاع المتسارع للانتاج المحلي خلال الحرب داتها . فبعد عامي ( ١٩١٤ و ١٩١٦ ) انقطعت عن ألمانيا المس النى كاست تزودها بالكلمات الكبيرة من الأفلام البريطانية والفرنسية والأمريكية . وكانت الأفلام الأجنبية الوحيدة التي يمكن استيرادها تأتي من بلدان محايدة في الحرب مثل السويد والدنمارك . لذلك فإن صناعة السينما الاسكندنافية والألمانية أصبحت أكثر اقترابا خلال تلك الفترة . لقد كانت الأفلام الاسكندنافية أهداك ذات نغمة أدبية خالصة . ولكنها كانت تشير بالتصوير الجميل على يد مخرجين مشهورين مثل « هينريش شتيلر » و « فيكتور سيوستروم » . وقد مارس الجبال المصري لهذه الأفلام تأثيره الكبير على سينما ما بعد الحرب في ألمانيا . كما أن نجاحها الجماهيري كان سببا في أن إحدى شركات الانتاج الدنماركية الكبرى له اندمجت في

مؤسسة « أونا » الألمانية ، بالإضافة الى رحيل العديد من فنانى السينما الاسكندنافية الى ألمانيا خلال الحرب الأولى ، مثل الممثلة الدانماركية الشهيرة « آستانيلسين » ، والمخرج الدانماركى الكبير « كارول هيربر » .

كان «سيوشتروم» ( ١٨٧٩ - ١٩٦٠ ) سويديا ، بينما ولد « شتيلر » ( ١٨٨٣ - ١٩٢٨ ) فى فنلندا من أبوين روسيين رحلا الى السويد عام ( ١٩٠٤ ) ، وكان هذان المخرجان هما مؤسسا السينما الاسكندنافية ، حيث بدأ الإخراج عام ( ١٩١٢ ) لكبرى شركات السينما السويدية ، وحصل العديد من الألقاب بين عامي ( ١٩١٤ - ١٩٢٠ ) على نجاح جماهيرى فى بلاد عديدة من العالم . كانت معظم الألقاب مقتبسة عن الأدب السويدي . ومن أهم تلك الألقاب التى أعيدت عن روايات « سيلما لاغرلوف » مثل فيلم « فرقة الشبح » ( ١٩٢١ ) « لسيوشتروم » و « كنز السيد أوني » « لشتيلر » ، وقد تميزت أعمال هذين المخرجين بالولاء والسكون والتأمل ( وهى السمات التى ميزت كل السينما الاسكندنافية بشكل عام حتى وقت قريب ) ، ولكن أعمال «سيوشتروم» تميزت بقدر أكبر من الكآبة ، ولما بعض من أفضل الأعلام حاول سيوشتروم أن يمزج بين دراما حياة الريف مع الطبيعة السويدية القاسية ، فى مزيج يرحى بقوة سحرية غامضة تخيم على الجو العام للفيلم . أما شتيلر الذى كان أخف خلا فقد تميز فى الكوميديا ، مثل فيلم « اللثة » ( ١٩٢٠ ) الذى كان له تأثيره على أعمال « إرنست لويشتش » فيما بعد ، كما أن أفضل ينسب له فى ظهور جريمتا جاديو ، لأول مرة على الشاشة فى فيلم « ملحة جوستا بركنج » ، والمساهمة فى صياغة صورتها السينمائية المبكرة . وقد ذهب هذان المخرجان الى هوليوود ليعملا فى شركة ( م . ج . م ) فى منتصف العشرينيات ، حيث قام سيوشتروم ، ( الذى أسس نفسه « سيوشتروم » ) بإخراج ثلاثة أفلام كبيرة لم تنل حظا من الاهتمام . هى « هو الذى يصنع ويهان » ( ١٩٢٤ ) و « الخطيب القرمزى » ( ١٩٢٦ ) و « الريح » ( ١٩٢٨ ) ، بينما انصرف شتيلر عن إخراج الأفلام لنجوم مشهورين ، لا يبقى منها اليوم سوى ذاكرة السينما - الا فيلم « فتلق إمبريال » ( ١٩٢٦ ) .

عاد سيوشتروم الى السويد عام ١٩٢٨ فى حياة أقرب الى الاعتزال ، ليعمل أحيانا مخرجا ومثلا ، بينما مات شتيلر فى نفس العام ، وقد أصابه التصلب والاضطراب ( كما يقول البعض بعد تجربته فى هوليوود كما سوف نرى فى فصل لاحق ) .

وقعت صناعة السينما السويدية في فترة من الركود خلال العشرينيات ، لم تستطع أن تخرج منها حتى اندلاع الحرب العالمية الثانية . وخلال تلك الفترة لم تفتح السويد إلا عمدا قليلا من الألام ، وقد ألقى البعض بالقرم على المنافسة الهوليوودية التي مارست بالفعل نوعا من استنزاف مواهب الممثلين السويديين ، كما هو الحال مع سيوتروم وحتبتر وجاربر وبعض الممثلين الآخرين ، إلا أن هناك بعض الأفلام السويدية المهمة ظهرت في تلك الفترة ، مثل أفلام المخرج « جوستاف مولاندر » : « ذات ليلة » ( ١٩٣١ ) و « فاصصل موسيقى » ( ١٩٣٦ ) ، والمخرج « ألف سيويرج » : « الأقوى » ( ١٩٢٩ ) ، و « الحياة في خطر » ( ١٩٢٩ ) .

### تأسيس « أوبا »

في الحقيقة لم تكن هناك أفلام سويدية وبنمادكية بالمعد الكافي الذي يملأ الفراغ الناشئ عن احتفاء الأفلام المستوردة الأخرى من دور العرض الألمانية ، لهذا فقد حاول الألمان بذل جهود جديدة لزيادة كم وكيف الانتاج المحلي ، وكانت الخطوة الهامة الأولى هي إنشاء شركة مساهمة وطنية هي شركة « أوبا » ، بعد اصدار قرار حكومي بذلك في عام ١٩١٧ . لقد كان هناك احساس عام بالاحباط من الحالة التي وصلت اليها صناعة السينما الألمانية ، بالإضافة الى ظهور العديد من الأفلام التي تم انتاجها في بلدان التحالف ، وتحتوى على دعاية ضد المانيا ، ولذلك فقد قام الجنرال « أريك لودندورف » قائد القوات الألمانية باصدار أوامره في ١٨ ديسمبر ( ١٩١٧ ) بالدمج شركات الانتاج الألمانية الكبرى ، بالإضافة الى الموزعين واصحاب دور العرض في وحدة واحدة ، لصناعة وتسويق الأفلام الألمانية ذات المستوى الراقي ، لتحسين صورة المانيا في الداخل والخارج على السواء . وقد أنشئت لهذا الغرض استوديوهات حديثة ضخمة في « نيو يابلز بيرج » بالقرب من برلين ، وهكذا بدأت على الفور شركة « أوبا » مهمتها وهي رفع مستوى الانتاج والتوزيع والعرض ، من خلال تكوين فريق متكامل من الرجال المتميزين في الانتاج والاعراج والتأليف ، بالإضافة الى مجموعة كبيرة من الفنانين والموهوبين . وربما كان أفضل انجاز لهذه المؤسسة هو أنه - عندما انتهت الحرب - تضاعفت تسهيلات الانتاج السينمائي في المانيا عشرة أضعاف ما كانت عليه في بدايتها ، وأصبح الفيلم الروائي الطويل من أهم الأشكال السينمائية السائدة ، لذلك فقد أصبحت صناعة السينما الألمانية مستعدة للإدخلة

الاقتصادية مع أي صناعة أخرى في العالم ، ولقد أصبحت بالفعل - لفترة قصيرة خلال العشرينيات - من أهم الصناعات التي تجتذ في منافسة هوليوود في الأسواق الخارجية ، بما فيها الأسواق الأمريكية ذاتها . وعندما انتهت الحرب بهزيمة ألمانيا في نوفمبر ( ١٩١٨ ) ، باعحت الحكومة أسهمها في الشركة إلى البنك الألماني ، وإلى مؤسسات كبرى مثل «كروبي» وتحولت «أوفا» إلى شركة خاصة ، وهو ما أعطت بعض التغيير في التنظيم الداخلي لها ، الذي كان سلطويا في جوهره ، لكن رسالتها لم تتغير كثيرا بسبب الإحساس المتزايد بضرورة المبالسة في الأسواق المالية الجديدة .

وعادة ما يقال أن السينما الألمانية كشكل فني قد ولدت مع تأسيس «أوفا» ، التي أصبحت في السنوات التالية أعظم وأكبر أستوديو في أوروبا قبل الحرب العالمية الثانية ، لذلك فمن السائد الاعتقاد بأن «أوفا» احتكرت السينما الألمانية خلال العشرينيات والثلاثينيات ، ولكن الحقيقة أنها كانت تقوم أساسا بالتوزيع لشركات إنتاج أصغر أكثر من كونها شركة منتجة ، وربما جاء هذا الخلط من أن الأفلام القليلة التي أنتجتها «أوفا» خلال العشرينيات ، قد أصبحت كلها تقريبا من كلاسيكيات السينما الألمانية خلال ما سمي «عصرها الذهبي» .

( وكما يشير «جوليان بيتلي» في كتابه عن السينما الألمانية ، فإن «أوفا» - على الرغم من كونها صغيرة بحايير هوليوود - كانت الوية وذات راسمال كبير ياتقارنة مع الشركات الألمانية الأخرى ، بالإضافة إلى ممارستها القيادة على صناعة اتسمت بالتشتت ، هذا علاوة على سيطرتها على توزيع الأفلام الأجنبية - من الدنمارك والنمسا على سبيل المثال - وامتلاكها للمديد من دور العرض الفسحة والصغيرة ) . لقد كانت «أوفا» باستطعام تعبّر «كراكاورد» مجرد أداة ساعدت على ولادة السينما الألمانية ، التي كانت تهد جلودها الحقيقية في حركة «البعث الجديد» ، التي سادت كل ألمانيا عشية الحرب الأولى واتسمت بنزعة ثقافية ثورية .

لقد أدت هزيمة ألمانيا السابقة إلى رفض كامل للعالم من وجهة نظر الطبقة المثقفة ، وانتشر العباس لنزعة تقمعية وتحريرية وطليعية ، وانشئت جمهورية ديمقراطية لبرالية في فايمار ، وانكسرت الماركسية احتراماً كبيراً بين المثقفين آنذاك لدرة الأولى في تاريخ ألمانيا . لقد كان

ذلك هو المناخ الذي ظهرت فيه ، التعبيرية ، . وأصبحت هي السائدة بين المدارس الفنية المختلفة ( لقد بدأت حركة التصويرية في التصوير والموسيقى والعمارة والمسرح في ألمانيا قبل الحرب ، كرد فمسل للزعة الطبيعية السائدة في فن أواخر القرن التاسع عشر ، ووجدت صدى هائلا خلال انتشار حركة «البحث الجديد» ، وعلى عكس الزعة الطبيعية التي تقوم بتصوير الواقع الموضوعي ، فإن التعبيرية تحاول أن تصدر المشاعر الذاتية للفنان ، كاستجابة للواقع الموضوعي ، ولكي تحقق ذلك فاعيا تستخدم العديد من التقنيات غير الواقعية مثل الرمزية والتجريد والتشويه المقصد للاندراك ، وبسبب رفضها للقواعد البرجوازية في تمثيل الواقع ، كانت التعبيرية من أوائل الحركات الفنية البائدة التي ساهمت في تأسيس الفن الحديث ) .

أدى كل ذلك إلى قيام « مجلس ممثل الشعب » في بدايات ١٩١٩ بالنفاذ لرقابة . وفي هذا الجو المشحون بالرغبة في الإبداع ، اختفت تماما كل النزعات المحافظة التي كانت تنظر للسينما باعتبارها فنا أقل درجة من الفنون الأخرى ، وأصبح الفنانون الثيومان الثوريون في ألمانيا أكثر استعدادا لقبول الفن السينمائي كوسيط جديد للاتصال بالجمهور ، وسرعان ما تجلت هذه الحرية الجديدة في التعبير في سلسلة من الأفلام الإباحية المستقلة ( كان يطلق عليها « الأفلام التوضيحية » أو « الأفلام التي تتناول حقائق الحياة » ) ، وهكذا ظهرت أفلام تعمل أسماء مثل « الدعارة » و « من على حافة المستنقع » و « نيات ضالعات » و « ضياع الشهوة » و « طفولة الإنسان » و « الأم العذراء » ، وحصل الأفلام الجنسية الاسكندنافية التي انتشرت في الأسواق العالمية فور أواخر الستينيات ، فإن هذه الأفلام الألمانية كانت تخفي وراء قناع الزعم بأنها توفد إلى التعليم الجنسي والإصلاح الاجتماعي . وأن تأثيرها المهم الوحيد لم يكن إلا إثارة المشاعر المادية للسامية ضد منتجها ، الذين كانوا من المفترض أنهم من اليهود . كما دفعت الجمعية الوطنية إلى إعادة ممن قانون لرقابة الفولة في مايو ( ١٩٢٠ ) ، وهو القانون الذي أصبح فيما بعد في يد النازيين أداة لاحكام السيطرة الأيديولوجية على السينما الألمانية .

جاءت أفلام « أوجا » الأولى خلال فترة السلام من نوعية الأفلام التاريخية المبهرة ، التي كان المقصود منها متاهمة الأفلام الإيطالية مثل « كولدريس » و « كايبر » ، وعمل مسييل الخيال ، فإن فيلم « الطفلة

المبارية » ( ١٩١٨ ) من إخراج « جو هالي » كان فيلما شديدا البذخ يتناول حول تماشخ الأرواح خلال ثلاثة عصور تاريخية مختلفة ، ولعله الفيلم الذي أسس تقاليد هذا النمط السينمائي الذي أصبح « أولست لويبتش » ( ١٨٩٢ - ١٩٤٧ ) هو أفضل المخرجين الذين عالجوه . بدأ « لويبتش » حياته الفنية كسطل مع « ماكس راينهارت » ، وقام بإخراج سلسلة شعبية من الأفلام الكوميديّة القصيرة ، قبل أن يلتحق بشركة « أولا » في عام ( ١٩١٨ ) ، حيث أخرج في نفس العام فيلمين تاريخيين من نوع الإنتاج المبهر ، بصورة النمط المولندية « بولا نيجري » ( ١٨٩٤ - ١٩٧٥ ) وصفا « عيون المومياء » و « كازيم » اللذان حققا نجاحا كبيرا . مما حفز لويبتش « وعنتجه » بول دافينسون « لمحاولة تقديم فيلم ثالث في عام ( ١٩١٩ ) وكان ذلك هو فيلم « ملهم هو يلقى » ( وعنوانه الانجليزي « العاطفة » أو « الأم » ) الذي تصور أحداثه خلال الثورة الفرنسية . وحقق نجاحا عالميا كبيرا ، واستهل مجموعة من الأفلام التاريخية المشابهة التي صنعت اسم لويبتش في بداية شهرته ، وهكذا استطاع لويبتش أن يخرج أفلاما مثل « القطيع » ( ١٩٢٠ ) و « حب الفروع » ( ١٩٢١ ) ، « وليلة من ألف ليلة » ( ١٩٢١ ) ، بالإضافة إلى العديد من الأفلام الأخرى المشابهة التي قدم لويبتش بإخراجها خلال الفترة التي عمل فيها في ألمانيا ، وتميزت جميعها بقدرته على التناول شديدا الحيوي لمشاهد الجماهير ، و استخدامه الذكي للأصناف الصناعية ، وهذا السبيل اللذان يبدو أنه قد تعلمها من « راينهارت » ، بالإضافة إلى ذلك فانه استطاع تحقيق الاستخدام المبدع لزوايا التصوير والقطع السريع ، مما دعا بعض النقاد الأمريكيين مثل « لويس جاكوبز » لوصف أفلامه بالثورية ، على الرغم من أن جريفيث كان قد حقق قبلة تطورا حقيقيا في تقنيات لغة السرد السينمائي أبعد كثيرا مما استطاعه لويبتش ( هاجر لويبتش إلى الولايات المتحدة في عام ١٩٢٢ ، حيث أخرج السينما الأمريكية بالفلام كوميديّة راقية تتميز بروح الدعابة والتلميحات الجنسية الذكية ، كما سوف نرى في فصل لاحق )<sup>١</sup>

على كل حال ، فإن براعة لويبتش الفنية كانت الأولى من نوعها التي تعرفها السينما الألمانية ، علاوة على دقته الشديدة في الاستمالة بتفاصيل العصر التي يصوره في أفلامه ( وهو ما أطلق عليه النقاد المعاصرون « الواقعية التاريخية » ) . وعن طريق « لويبتش » استطاعت السينما الألمانية أن تغزو العالم بهذه الأفلام التاريخية المبهرة التي نالت نجاحا جماهيريا كبيرا . كما حاول مخرجون آخرون في شركة « أولا »

أخراج الأفلام كترج وصمة لوبيتس ، ومن هذه الأفلام الفاجعة « دالتون » ( ١٩٢١ ) و « هيل » ( ١٩٢٢ ) و « صافو » ( ١٩٢٢ ) « لديمترى بوشوفسكى » و « ليدى هاملتون » ( ١٩٢٢ ) و « لوكريسيا بورجيا » ( ١٩٢٢ ) لـ « ريتشارد أوزفالد » . ومن الأفلام التي لعبت على أوتار الرغبة الجارفة في أعقاب الحرب لرسم صورة فنية شديدة البراعة عن الماضي . لكن شعبية الأفلام التاريخية المبهرة لم تكن فقط نتيجة هذا الصنف بدلاى . لأن هذه الأفلام - كما أشار كراكاور - كانت تميل إلى تصوير التاريخ على أنه ليس إلا عبثا للأهواء الشخصية والاضطرابات النفسية ، أكثر من كونه عملية تعتمد على نطاق واسع من المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية . لذلك فإن الأفلام « الواقعية التاريخية » الألمانية هي في حقيقتها ضد التاريخ ، كما أنها تبني نظرية وروائية للتاريخ تفصل إلى حالة الطبيعة . لهذا فإن شعبية هذه الأفلام دلت على عام ١٩٢٤ ، وهو العام الذى شهد « واقعية » عديمة صريخة لا تتخطى حلف الديكتورات النازية ، ومن الواقعية التي انتشرت في سلسلة الأفلام « مسرح الجيب » ، التي سوف نتناولها لاحقا ، وحتى سادته هذه الموجة الجديدة ، كان هناك نوع جديد من الأفلام سوف يسيطر على السينما الألمانية .

### مقصود الدكتور كالبجاري

في أواخر عام ( ١٩١٨ ) ، قام الشاعر التشيكي « هانز يانوفيتش » بالاشتراك مع فنان نسواى شاب يدعى « كارل هاير » - الذى سوف يصبح فيما بعد واحدا من أهم الشخصيات المؤثرة في سينما غايما - في كتابة سيناريو يعتمد على مسرحية غريبة ، تعتقد بالظواهر النفسية المقدسة الفاضلة ، يصل فيها دجال غريب الأطوار يدعى دكتور كالبجاري إلى مدينة صغيرة في شمال ألمانيا ، وهو يعمل معه مسرحه المتنقل . كانت « النشرة » التي يقوم بها كتائف من استجواب شخص يبدو أنه واقع تحت تأثير التويم المغناطيس ويدعى سيزار ، بدعوى أنه يستطيع أن يتنبأ بالمستقبل . لكن سلسلة من الجرائم الوحشية الفاضلة تفتق في المدينة بعد فترة وجيزة من وصول كالبجاري ، ليكشف الطالب الشاب فرانسيس في فترة لاحقة أن سيزار هو القاتل الذى ارتكبها تحت تأثير سيطرة كالبجاري الشرير . ويقوم فرانسيس بمقابلة كالبجاري في كل أنحاء الأقليم . ليجده أخيرا مختبئا في حجرة عقلية ، لكنه فيما يقبضه الانقلاب يكشف أن الرجل ليس نزيلا في الحجرة ، وإنما هو مديرها .



وبالبحث في أوراق مدير المصححة نعرف أنه مفتون بشخص يدعى كاليجارى ، كان قاتلا يعمل بالتصوير الفسطينى خلال القرن الثامن عشر ، وقد وصل هذا الافتتان إلى درجة أن مدير المصححة قد توجه بهذه الشخصية ، وقام باستقلال أحد مرضاه « سيزار » ، لكن يرتكب له جرائم القتل . وعندما تم مواجهته بهذه الحقائق ، فإنه يصاب بالجنون ويسجن في مصحة العقلية . لقد كان اسم هذا السيناريو « مقصورة الدكتور كاليجارى » ، الذى يشبه إلى الصنديق الذى يشبه النخس حيث يضع كاليجارى مصنعه سيزار ، وهو السيناريو الذى يحمل فى مضمونه نزعة واقعية ضد كل أشكال السلطة ، حيث يوازى بين السلطة والجنون .

وعندما تقدم « يانوفيتش » و « ماير » بالسيناريو إلى « أوبك بومر » ، المسئول التعميدى فى شركة « ديكلابروسكوب » - وهى شركة مستقلة سوف تلتصق مع « أوبا » فى عام ( ١٩٢١ ) - تم قبول السيناريو على الفور ، لكنا لا نعرف على وجه اليقين إذا ما كان « بومر » قد فهم حقا الطبيعة التورية فى النص ، لكن المؤكد أنه رأى فيه فرصة لرفع المستوى الفنى لأفلام شركته . كان من المقرر أن يقوم المخرج النمساوى الشاب « فريتز لانج » بإخراج الفيلم . لكن تم استبدال المخرج بـ « روبرت فينه » ( ١٨٨١ - ١٩٣٨ ) به ، حتى يتمكن لانج من إخراج الجزء الثانى من سلسلة أفلام المغامرات الناجمة « المداكب » ( ١٩١٩ - ١٩٢٠ ) ، التى كانت الشركة تنتجها . ومع ذلك فلقد كان لانج هو الذى ألح « بومر » - على الرغم من الاعتراضات الميضة لكاتب السيناريو - لكي يشيف إطارا قصصيا يضع جدوة الفيلم فى مياله ، وهو الإطار الذى قلب معنى الفيلم رأسا على عقب ، فأننا نرى فى بداية الفيلم الطالب الشاب فرانسيس وهو يحكى القصة لرجل مجنون فى المصححة ، التى سوف نعرف فى بداية الفيلم أنها المصححة التى يديرها الرجل الطيب الدكتور كاليجارى . ولقد كان لانج على حق فى اعتقاده أن ذلك الإطار الواقعى للقصة سوف يؤدي إلى زيادة الإحساس بالعالم التعميدى للقصة ذاتها ، لكنه لم يدرك أن ذلك سوف يحول مضمون الفيلم من النزعة التورية التى تهاجم السلطة ، إلى قصة تعكس عن هلاوس الإحساس المرضى بالظلمة والاستهزاء ، بل أنها سوف تمنح تبريرا وتمجيذا للسلطة ذاتها التى آرادت القصة الأصلية أن تهاجمها . وعلى الرغم من ذلك كله ، فإن « مقصورة الدكتور كاليجارى » سوف يصبح تجربة شديدة التأثير خاصة فى مجال الديكور والأصالة والتصوير كما قام بها المخرج « فينه » .

تعاقد « بيه » من أجل تطبيق هذا الفرض مع ثلاثة من الفنانين التعبيريين البارزين - « هيرمان فارم » و « فالتر روسر » و « فالتر رايتمان » - بفرض تصميم ورسوم ديكورات الفيلم ، التي تجسده حالة العذاب والقلق التي يعيشها « بوى القصة » لهذا فإن العالم البصري من الفيلم أصبح متسا بتزعة « أسلوبية » تميل إلى تقصير الأبعاد المكانية وتشويش علاقاتها ، ليبدو المكان لا علاقة له بالواقع ، حيث لا تصله أشعة الشمس أبدا ، وتتراكم فيه النباتات فوق بعضها البعض من روائا بحرية ، وتخرج المداخل المتعرجة من فوق أسطحها لكي تشرق السماء ، كما أن بشرة الناس الذين يقطنون في هذا المكان تبدو تحت ركام المكياج وكأنها أجساد ميتة صلبة ، وفي الحقيقة أن الديكور في الفيلم لم يكن إلا رسوما ملونة على ستائر خلفية وجانبية ، وهو ما يبدو في جانب منه حلا عمليا لبعض المشاكل الإنتاجية ، ولكن الأهم أن ذلك يلائم فكرة الفيلم ملامة كبيرة أيضا ، فمن الناحية الإنتاجية أدى الركود الاقتصادي الذي أعقب الحرب إلى تحديه حصص من الطاقة الكهربائية لكل استوديو ( وهو الأمر الذي انطبق أيضا على كل مجالات الصناعة الألمانية في تلك الفترة ) ، ولقد كان من المفترض أن فيلما تعبيرا مثل « كاليجارى » سوف يحتاج إلى تأثيرات ضوئية درامية عالية التكلفة ، لهذا فقد كان من الأوحش والأكثر ملامة هو أن يقوم الفنانون برسم الأصوات والظلال على المنظر نفسه ، بدلا من تحقيق ذلك التأثير بالأضواء الكهربائية ( في الحقيقة أن الاستوديو كان قد استغنى بالفعل حصته من الطاقة قبل البدء في إنتاج « كاليجارى » في أواخر عام ( ١٩١٩ ) ، وهذه الواقعة تغطي مثلا واضحا للطريقة التي تؤدي فيها بعض الضرورات التقنية إلى إبداعات جمالية جديدة في مجال السينما ) . من ناحية أخرى كانت هناك حالات عديدة قبل « كاليجارى » لاستخدام هذا الديكور الأسلوبى ، ولم تكن لها علاقة بأية ضروريات تقنية ، وعلى حصيل المثال ، فإن فيلم « كاييس » ( ١٩١٦ ) الذي أخرجته الفنانان المستقبليان الإطال « أنطون جويليو براجاتيا » ، قد استخدم الديكور ذا الأسلوب الهندسى المريب في مشاهد الختام ، كما أن « هوريس تروثيه » استخدم طريقة رسم الديكور فوق الستائر الخلفية في فيلمه « العصفور الأزرق » ( ١٩١٨ ) و « پرويلا » ( ١٩١٨ ) ، وقام « أوتست لويشتي » باستخدام هذه التزعة « الأسلوبية » ليصور عالم النوى في فيلمه « القميص » ( ١٩١٩ ) ، ومع ذلك فإن هذه الأفلام لم تستخدم الديكور الأسلوبى بالطريقة التعبيرية المألوفة كما فعل « كاليجارى » ، الذى يبدو أنه استوحى هذه الأسلوبية من التجارب التعبيرية المسرحية المعاصرة ، أكثر

من اعتماده على أي مصدر آخر ، ومع ذلك فإن التشويه في الأبعاد المكانية لنستظر باستخدام الزوايا الحادة كان استخدامها واعيا من « فريبه » ليوحى بمعادل موضوعي نجتون راوي القصة . لهذا أصبح « كاليجارى » هو أول أسلاف السينما التعبيرية الألمانية ونموذجها الذي نحتذيه .

تاولت دراسات عديدة هذه السينما ، ومن أهم هذه الدراسات الكتاب الذي ألفته « الثالثة والمؤرخة لوتيه أيزغر » تحت عنوان « الشاشة المسكونة بالأشباح » . وبالفعل فإن شاشة السينما الألمانية كانت مسكونة بالأشباح ، لكن الرعب فيها ينبع من الحالات النفسية المكتنبة لتخصيباتها وإحلامها المرتبكة ، وهو الرعب الذي يختلف تماما عن طريقة أفلام هوليود في الثلاثينيات . والتي تقوم بتجسيد هذا الرعب في الأشباح والدماء والهياكل العظمية ( وعلى الرغم من ذلك فقد كانت أفلام هوليود نفسها الورث المباشر للتعبيرية الألمانية ، وللمسند كان الكثير من مخرجي هذه الأفلام يعملون في السينما الألمانية خلال حقبتها التعبيرية وهو ما سوف نعرض له تفصيلا في الفصل الثامن ) . إن هذا الديكور الكابوسي المفسوم لأفلام التعبيرية الألمانية ، واستخدام طريقة الإضاءة بالتظليل من أجل خلق حالات مزاجية ونفسية غير سوية ، كانت هي الوسائل المصيرة للإيحاء بالحالات الوجدانية والنحنية المضطربة لأبطال هذه الأفلام ، فالتشويه المتبدد للساظر في « كاليجارى » يتسق تماما مع الفيلم نفسه ، لأننا سوف نعلم في عتمة النهاية أن كل ما نراه يحدث داخل ذهن المشووش لراوي القصة ، ولهذا فإن معنى « كاليجارى » ومن تبعوه في نفس الطريق ، بذلوا جهدا واعيا لتصوير الواقع الذاتي ، بتجسيده بألوان موضوعية ، وهو ما يمس أنهم لم يصدروا فقط لرواية قصص غريبة ، وإنما لتصوير حالات مزاجية ونفسية ، وإيحاء بالجو العام الغريب من خلال الصورة السينمائية ( وهي حيلة شديدة الصعوبة بالمقارنة مع التجسيد التعبيري للحالات النفسية في الفنون الأخرى ، لأن السينما تستخدم الصورة الفوتوغرافية التي تبدو بالنسبة للمتفرج شديدة الموضوعية ، حيث من المفترض في أغلب الأحوال أننا نرى الأشياء على الشاشة كحقيقة موضوعية أكثر منها رؤية ذاتية لهذه الأشياء ) . لقد كان التعبيريون الألمان ادن يحاولون التعبير عن الواقع الداخلي باستخدام وسائل الواقع الخارجي ، ويكلمات أخرى فأنهم كانوا يريدون معالجة الرؤية الذاتية باستخدام ما تعارف عليه الناس على أنه تصوير واقعي وموضوعي للعالم ، ربما كان ذلك إبداعا سينمائيا ثوريا لا يقل أهمية عن اكتشاف بورتير لمور القلطة السينمائية ، لأن ذلك قد أضاف بعدا شاعريا

الى اللغة السينمائية التي كانت حتى تلك الفترة لا تبدو ان تكون وسيلة لحكاية القصص .

من الناحية السردية كان « كاليجاري » مبالغاً في النزعة المحافظة ، واداعيه الحقيقي يعتمد على استخدامه الحلال للديكور والمناظر ، وينبغي لنا ان نتذكر ان تلك السنوات التي كانت ألمانيا خلالها بعيدة عن مشاهدة الأفلام الأمريكية ( ١٩١٤ - ١٩١٩ ) كانت هي السنوات ذاتها التي صنع فيها جريفيث أعظم إسهاماته المهمة في اللغة السينمائية ، لذلك فإن « فيتيه » صنع فيلمه وهو يتجهل تماماً بدروس جريفيث ، وهو ما جعل التوليف في « كاليجاري » أقرب الى توليف المشاهد على الرغم من أن هناك لمحات بدائية للقطع المتداخلة وبعض حركات الكاميرا ، وفي الحقيقة فإن الفيلم يظل مسرحياً على طريقة « هيلييس » و « فيلم الفن » ، على الرغم من تصميم الديكور والمناظر الذي يتسم بالسرعة الطليعية . لقد تدخل « كاليجاري » التصيرية في عالم السينما ، ولكنه لم يستخدمها بلغة سينمائية ، لذلك فإنه من ناحية البناء السردى لم يضيف شيئاً الى الوسيط السينمائي ، وعلى الرغم من الشهرة العالمية التي نالها الفيلم عند عرضه في فبراير ( ١٩٢٩ ) ( بلوك « لويس جاكوبس » عنه أنه « أكثر الأفلام التي حظيت بالنفد في تلك الفترة » ) ، فإن « كاليجاري » قد عارض دوراً ضئيلاً في مجال صناعات السينما في البلدان الأخرى . لقد كان التأثير الأساسي والقوى لفيلم « كاليجاري » يتحصر في تأثيره على الأفلام الألمانية التي تلت ، وذلك في مجال استخدام تصميم المناظر ، والبحث داخل النفس البشرية ، والموضوع الذي يسيطر على المسالم الفيلم . والميل الى الموضوعات ذات الجو المظلم الكئيب ، والأهم من ذلك كله هو محاولة التعبير عن الرؤى الذاتية والداخلية بتجسيدها من خلال أشياء مرضوعية وخارجية .

كان إنتاج « كاليجاري » علامة على بداية عهد سوف تزدهر فيه السينما الألمانية ، في فترة تميزت بها الأفلام التي كان يتم إنتاجها جميعها داخل الاستوديو ، وباستخدام التصوير الداخلي وحده . وقد يبدو ذلك راجعاً الى أسباب اقتصادية أكثر منها بجالية ، تماماً كما هو الحال في هوليوود ، فلقد اكتشف المخرجون الألمان أنه يمكن لهم ممارسة سلطة كاملة على جميع عناصر صناعة الفيلم عندهم يعملون في جو الاستوديو ، حيث يمكنهم التحكم في كل التقنيات ، وهو الأمر الذي يبدو بالطبع أكثر صعوبة خلال التصوير الخارجي في المواقع الحقيقية ، وكما لاحظ

**المؤرخ « أولر فايت »** ، فإن هؤلاء المخرجين كانوا يفضلون بدء المناظر داخل الاستوديو ، أكثر من رغبتهم في اكتشاف هذه المناظر في الواقع الحي ، وكتيجة لذلك أصبح شركه « أوبا » بين ( ١٩١٩ ) و ( ١٩٢٩ ) اعظم استوديوهات العالم الغربي واكثرها ترويدا بالتمعدات والآلات ، فقد كانت استوديوهات « أوبا » مجهزة لاقامة أية مناظر ضخمة على السينائر الحلقية الكبيرة في المساحة المخصصة لتصوير المناظر الخارجية ، وفوق هذه السينائر كان القباون يرسمون بدقة متعده مناظر الجبال والفايات والمدن والمصور المختلفة ، وهو ما دعا النقاد « بول رونا » لسمت مصطنع « البنائية داخل الاستوديو » ، لكن يصف « ذلك الجو الخلاب من الدقة والاكتمال الذي يحيط بكل ما تنتجه الاستوديوهات الألمانية » ، ومن الغريب أن الأفلام التعبيرية لم تستند وحدها من تلك الاستوديوهات ، ولكن الأفلام « مسرح الجيب » الواقعية ( والتي سوف نناقشها لاحقا ) قد استطاعت خلق جمالياتها الخاصة والمناقضة للتعبيرية من خلال إتاحة الفرصة للمخرجين لاحكام السيطرة الكاملة على جميع العناصر السينمائية داخل الاستوديو ، وربما لم يكن ممكنا بدون هذه الاستوديوهات أن تولد السينما العظيمة لجمهورية فايمر ، ومع ذلك كله فإن تلك الدقة المتناهية في ادارة وتنظيم استوديوهاته « أوبا » هي ذاتها التي أدت الى التحلل لشركه « أوبا » في فترة لاحقة .

### أوجه التعبير

ظهرت أفلام المائنة عديدة بين عامي ( ١٩١٩ و ١٩٢٤ ) تحاول أن تحاكي « كاليجارى » ، وكان أغلب هذه الأفلام - التي تعتمد على مزج الخيال والرجب - تستغل قصصا تدور في أجواء مرمبة وديكورات تعبيرية ، لكي تجسد فكرة الروح الإنسانية وهي تبحث عن ذاتها ، من هذه الأفلام « وجه يانوس » ( ١٩٢٠ ) من إخراج « مورفانو » ، والمقتبس عن « دكتور جيكل ومستر هايد » ، وإعادة لفييلم « الثغول » ( ١٩٢٠ ) من إخراج « بول فيجيتير » ، و « واسكوليتكوف » ( ١٩٢٢ ) لروبرت فيشه والمقتبس في أعداد تعبيرية عن رواية « ديمستوفسكي » : « الجريفة والطالب » و « عصف الشمع » ( ١٩٢٤ ) من إخراج « بول لينى » . وإعادة لفييلم « طالب من براج » ( ١٩٢٦ ) لهنتريك جالين ، وكانت جميع هذه الأفلام التي تستلهم « كاليجارى » أفلاما بارعة من الناحية التقنية ، لكن ما يبنى من هذه الموجة من الأفلام ، فيلمان تميزا بنسبة فنية خلية ، يعود الى المخرجين اللذين سوف يصبحان من أهم المخرجين في السينما

الغريبة ، كان الفيلم الأول هو « الموت الكتيب » ( ١٩٢١ ) « فريتز لانج »  
( ويحصل عنوان « القصور » بالإنجليزية ) ، أما الفيلم الثاني فهو  
« توسفرا تو » ( ١٩٢٢ ) من إخراج « مودولو » .

## فريتز لانج

كان فريتز لانج ( ١٨٩٠ - ١٩٧٦ ) قد أخرج بالفعل الجديد من  
الأملاام الروائية والحلقات السينمائية ( مثل سلسلة « الكناكب » ) .  
عندما اشترك مع زوجته كاتبة السيناريو « تيافون هاربو » ( ١٨٨٨ -  
١٩٥٤ ) بانتاج فيلم « الموت الكتيب » لشركة « أونا » . يمثل الفيلم  
قصة رمزية ورومانسية تدور في أجواء المصور الوسطى ، حول فتاة  
يختلف الموت حبيبها ، لهذا تحاول أن تقابل الموت لتطلب عودة الحبيب  
إلى الحياة ، لكن الموت يواجه طلبها بالرفض ، ويضع عليها ثلاث قصص  
خيالية يشغل فيها المحبون في الانتصار على الموت ، وهذه القصص تحدث  
في مدينة « بغداد » في القرن التاسع ، وفي فيسبيا في عصر النهضة ،  
وفي الصحى التى تغطي غلالة سحرية تشبه عالم الأحلام ، وفي هذه  
القصص جميعا يموت المحبون على يد طماعة لا يعرفون الرحمة ، وعندما ينتهى  
الموت من حكاية هذه القصص ، يجبر الفتاة بأنه قد يعبل إعادة حبيبها  
إلى الحياة ، إذا وافقت بدموعها على أن تدفع حياتها أو حياة أى شخص  
آخر كتحاشه لمنا لذلك ، في فقرة لاحقة تموت الفتاة وهي تحاول إنقاذ  
مثل من أنقاض مستعفى مخترق ، لكن الموت يحقق وعده عندما يحسمها  
بالحبيب في النهاية . يرى الفيلسوف وصاحب النظرية السيثنائية  
كراكورد أن فيلم « الموت الكتيب » يجسد وسواسا قهريا استولى على  
ألمانيا فيما بعد الحرب الأولى ، وهو الوسواس الذى أطلق عليه تعب  
« شق الآلهة » ، والذى كان نتيجة منطقية للتساؤم حول مصير الحضارة  
في نهاية القرن التاسع عشر ، كما ظهر في بعض أعمال الفلاسفة مثل  
كتاب « سقوط الغرب » ( ١٩١٨ - ١٩٢٢ ) « لأوزفالك شينجلر » - ومن  
المؤكد أن الفيلم يحتوى على علاقة قوية بالموضوعات الأساسية التى عالجتها  
التعبيرية الألمانية ، لكن لانج أضاف شيئا جديدا إلى السينما فى استخدامه  
الإخاذ للأصناف لتأكيد على عناصر المكان والعماد .

بدأ لانج حياته بالتدريب في مجال الهندسة المسارية ، وهو ما سوف  
يتيح له أن يستخدم معمارا حقيقيا ذا سمات تعبيرية في أفلامه المهمة  
القادمة ، بدلا من الطريقة التقليدية في رسم الديكور والأضواء والظلال

على المتأثر الخلقية ، لذلك فإن أفلام لانج لا تبدو أفلاماً لأهنية خالصة على طريقة « كاليجارى » ، ولكنها تحتوي على قائل تشكيلى جاد يشد الانتباه الى براعة تصميم الديكور واستغلاله دواعياً ، وفي فيلمه « دكتور مايوود القاهر » ( ١٩٢٢ ) نرى معالجة تصويرية لفظة كاليجارية . تدور حول قاتل يخطط لتعطيم مجتمع ما بعد الحرب ، وهو المجتمع الذى يحمل فى طياته بذور التحلل والانحيار مما يجعله جديراً بالدمار . كما قام لانج فى أفلام « سيجفريد » ( ١٩٢٢ - ١٩٢٤ ) و « انتقام كريميبل » ( ١٩٢٣ - ١٩٢٤ ) بالعودة مرة أخرى للعالم الرومانسى الأسطورى الذى يصبه ، بالإضافة الى الإبهار الشديد فى التشكيل والتشكيل من خلال ديكور الاستوديو ، شديد البراعة فى محاكاته للجبال والغابات ، وتبين بالحجم الكامل ينمت نارا من متخاريه ، ليحكى لانج أسطورة « نيبولونج » السالسية القديمة ، ( فى الأساطير النرويجية بشكل « النيبولونج » جماعة عرقية من الأقزام ، يملكون خاتماً سحرياً وكثيراً ذهبياً كبيراً أخفوه فى مكان مجهول ، و « الحية النيبولونج » هي ملحة مؤلف مجهول تعود الى ألمانيا العصور الوسطى فى القرن الثالث عشر ، يحاول فيها البطل « سيجفريد » و « الملكة » كريميبل ، الحصول على الحاتم والكنز ، مما يلقى الى نوع من اللغوى الكونية أو الى ما يسمى « شفق الآلهة » . ولقد قام المؤلف الموسيقى الألمانى ريتشارد فايجر ( ١٨٨٣ - ١٩٨٣ ) بتأليف أوبرا هائلة من أربعة فصول من هذه الملحة ، لكن لانج اعتمد على الملحة الأصلية لأنه لم يكن يميل الى موسيقى فايجر . كما أنه أبدى غضباً عندما قامت شركة « أوبا » بتوزيع تسخين قصيرتين للفيلم مع مصاحبة صوتية من موسيقى فايجر ) .

فى آخر أفلامه الصاعدة المهمة « متروبوليس » ( ١٩٢٦ ) ، قدم لانج رؤية مرعبة - وإن كانت تحمل الى التبسيط الساذج - للمجتمع التكنولوجى فى القرن الواحد والعشرين ، الذى استطاع لانج تصوير مصاره وتغييراته المستقبلية على نحو مجسد . من خلال الساذج التى أقامها مصور المؤثرات الخاصة « ايوجين شوفتان » ، ( الذى أصبح فيما بعد مصوراً ومخرجاً ومستشاراً فنياً للمؤثرات الخاصة فى إنجلترا وفرنسا والولايات المتحدة ) - وعلى الرغم من أن لانج يزعم أن فكرة « متروبوليس » قد بدأت فى ذهنه عندما رأى للنيرة الأولى فى حياته مدينة نيويورك من بعيد - وهو على ظهر سفينة فى إحدى ليال أكتوبر ١٩٢٤ ، فإن « متروبوليس » لم يتحقق الا عندما اخترع « شوفتان » تقنية من حيل التصوير لاتزال تستخدم حتى اليوم ، والمعروفة باسم « عملية شوفتان » ، يتم فيها تصوير

النساج المصغرة وهي تنعكس على زجاج يقوم بتكبير صورتها ، بينما يقوم المتنون بالحركة أمام هذا الزجاج ، بحيث تتوافق الاضاءة بين الموديلات المصغرة والاشخاص الحقيقيين .

صنع لانج فيلمين صامتين آخرين هما « الجواسيس » ( ١٩٢٨ ) و « المسيلة في القهر » ( ١٩٢٩ ) ، قبل ان يبدأ تصوير فيلمه للمهم الكائني م . م . الذي سوف نساوله تفصيلا في الفصل التاسع ، ولقد كان المديد من اعلامه الصاعدة من انتاج شركة «أرفاء» ، وعن سيناريوهات تزويجه تيافون هاربو ، التي أصبحت فيما بعد عضوة نشطة في الحزب النازي ، وهو ما أتاح أمام لانج عرضا بإدارة صناعة السينما الألمانية . قدمه له « جوزيف جوبلز » وزير الاعلام النازي في بدايات ( ١٩٣٣ ) ، ( لقد كان هتلر يحب فيلم « متروبوليس » كثيرا ، ولكنه بالطبع أحبه لاسباب خاطئة تماما ) ، لكن لانسج الذي كان نصف يهودي ومؤيدا بالليبرالية ، رفض العرض وهرب الى هوليوود حيث أصبح مخرجا مهما للأفلام الأمريكية الناطقة .

ف . و . - مودناو « والفلام صرح الجيب »

كان فريدرش فيلهلم مودناو ( ١٨٨٨ - ١٩٣١ ) هو ثاني الشخصيات المهمة التي خرجت من اعطاف الحركة التعبيرية . حتى ان فيلم « نوسفيرا تو » ، سينفونية الرعب « ( ١٩٢٢ ) قد أصبح من كلاسيكيات نطق الفلام خصائص النعمة ذات الأسلوب شديد التميز . بدأ مودناو حياته في دراسة تاريخ الفن ، لكنه شغف بالمرح ، كما بدأ بالكتابة للسينما بعد الحرب مباشرة بالاشتراك مع « كارل هايسر » و « هانز يانوفيتش » ، وعندما بدأ في اخراج افلامه بنمسه قدم افلاما تعبيرية خالصة مثل « الاحطب والراقصة » ( ١٩٢٠ ) الذي كتبه هايسر ، و « وجه يانوس » ( ١٩٢٠ ) الذي كتبه يانوفيتش ، لكن الفيلم الذي وصل بمودناو الى ذروة مرحلته التعبيرية كان « نوسفيرا تو » ، الذي تم اقتباسه من رواية « يرام ستوكر » : « دراكيولا » ( ١٨٩٧ ) ، وفلام بكنامة السيناريو له هنريك جالين الذي لم يرد اسمه في تترات الافلام .

ان لمع دايمير « نوسفيرا تو » هو تلك التلقائية الشديدة رغم مزعته الأسلوبية التعبيرية ، ومن المفارقات أن تلك التلقائية لم تتحقق الا بفضل عدم استطاعة مودناو للتصوير في الاستوديو بسبب الانتاج المستقل ،



لذلك جاء فيلم مورناو قريبا من الأفلام الاسكتندنافية التي سمات السون  
 الألمانية خلال الحرب ، حيث تجد عددا لانهايا من المساطر الطبيعية  
 الموحية ، وذلك لأن مورناو قام بتصوير أغلب لقطات الفيلم في المواسم  
 الطبيعية بوسط أوروبا ، من خلال مدير تصويره العظيم « فريتز  
 آرنو فاجتر » ، الذي كان متخصصا في التصوير الواقعي البعيد عن  
 التناقض التقليدي العاد بين الأبيض والأسود ، والذي يتيح درجات  
 مختلفة من الألوان الرمادية ، لذلك فإن الفيلم ، على الرغم من انتماه  
 لأفلام الرعب ذات البناء الروائي التقليدي ، يحتوى على قدرة بصرية  
 شديدة الإيحاء بعميقة أكثر أصالة من أفلام مثل « كاليجاري » ، فبينما  
 يعتمد « كاليجاري » في تعبيره على تصوير الديكور الغريب ، والأضواء  
 والظلال فوق السقالات الخلفية ، فإن تعبيرة « نوسفيراتو » هي تعبيرة  
 سينمائية خالصة ، في اعتمادها على زوايا التصوير والإضاءة والتوليف ،  
 أكثر من اعتمادها على تصميم الديكور ، وكثيرا ما يرى في الفيلم بطله  
 مصاص الدماء وقد تم تصويره من زاوية شديدة الانخفاض ، توشى بوجود  
 هذا العنقاء الموحش الشرير على الشاشة ( وهو التكيك الذى سوف  
 يستلهمه ببراعة أودسون ويلز بعد ثمانية عشر عاما في فيلمه « المواطن  
 كين » ، كما سوف نرى في الفصل العاشر ) ، كما أن عمدا من هذه  
 اللقطات تمت اضافتها ؛ لكي يسيطر الظل شديد الضخامة لمصاص الدماء على  
 كل شيء داخل الكادر ( يمكنك أن تفكر هذه القطعة الصغرى ليس هناك  
 ظل لمصاص الدماء ! ) وهو الأمر الذى سوف تذكره أفلام الرعب التالية ،  
 كما نجد مورناو أن يعتمد في تكوين اللقطات على استخدام الحق ، حيث  
 يمتد الحدث من مقدمة الكادر إلى خلفيته في وقت واحد ، وهو ما يؤدي  
 إلى تكامل الشخصية والكان في وحدة واحدة ، الأمر الذى أعطى على  
 « نوسفيراتو » إحساسا بالتعاطية والواقعية ، لقد حقق التكوين في العمق  
 عدة تأثيرات تعبيرية مهمة ، ففي المشهد المختص للفيلم ، نرى المظلة في  
 في مقدمة الكادر وهي تحلق عبر نافذتها في موكب جنازى ضخم ، يضم  
 ضحايا مصاص الدماء ، بحيث يبدو المركب وكأنه يمشى بلا نهاية من  
 منتصف الكادر إلى حط الأبق ، موجيا بالعدد الهائل من الجرائم التي  
 ارتكبتها « نوسفيراتو » ، وربما كانت العيل السينمائية التي قام بها  
 مورناو وفاجتر ، لخلق جو خرافى تبدو لنا اليوم قليلة التأثير ، فالعنايات  
 التي تحيط بقلمة نوسفيراتو نراها على الشاشة من خلال لقطات صامتة  
 يفرس الإيحاء بجو الأشباح ، كما أن القوة الخرافية لمصاص الدماء تتجسد  
 في حركة سريعة متهرة ، يتم تعيقها من خلال تكرار أيقونات الحركة  
 الدائرية ( كما سبقت الإشارة في الفصل الأول ) ، ومع ذلك ، فإن

• موفيراكو • يظل بشكل عام واحداً من أكثر الأفلام الرعب ايحاء بذلك الجو الكئيب والمقبض ، حتى ان الناقد السينمائي المجري « بيلا بالاشي » له وصف الفيلم بأنه يبدو في كل مشاهدته بروفة مرعبة ليوم القبالة .

أخرج مورداو فيلمه الهم التالي في لبط سينمائي استطاع أن يتفوق على الموهبة التعبيرية ، ويسود السينما الألمانية في الفترة التالية ، وذلك هو لبط « مسرح الفرقة » الذي اشترك في تأسيسه كاتب السيناريو « كارل هاير » - الذي اشتهر من قبل مع « كاليجارى » - ليقدم معالجة واقعية للقمع الذي تعيشه الطبقة الدنيا من الطبقة المتوسطة آنذاك ، وما يفسيه ذلك من احساس قهوى قائم يخيم على الحياة في مجتمع يسير في طريقه الى التحلل . وكانت سيناريوهات هاير لهذه الأفلام تظهر لمرته الكبيرة على البلاغة والإيجاز في التعبير السينمائي ، لأنه نجح في أن يقدم للمشاهدين فيها صياغة تشلهم تماماً مع التقنيات السينمائية . كانت هذه الأفلام تتحاشى تماماً استخدام المناويز الفرعية المكتوبة على الشاشة . كما كانت تحتوي على عدد قليل من الشخصيات ، يمثل كل منها رمزاً للقوة المدمرة التي لا يمكن السيطرة عليها في المجتمع الألماني . لقد بدأ هاير كتابة سيناريوهات أفلام « مسرح المعرفة » خلال ذروة شهرة التعبيرية ، وليس هناك من شك في أن هذه الأفلام تحتوي على عناصر تعبيرية ، واننا يمكن أن ننظر الى هذه السينما الواقعية في مجملها على أنها امتداد للسينما التعبيرية وود جعل مضاد لها في الوقت ذاته ، فهي تحافظ على اتصال النفس الكلاسيكي للأفلام التعبيرية ، ولكنها تفسه في شكل وميض واقعي ( لقد كان شكلاً واقعياً خاصاً لأنه ظل لصيقاً بالتصوير داخل استوديوهات « أوبا » أكثر من نزوعه الى التقنيات التسجيلية ) . ومن أفلام هاير الأولى لهذا النمط « السلام الطفلة » ( ١٩٢١ ) من إخراج « ليوبولد جيسر » و « المتزق » ( ١٩٢١ ) و « سلفستر » ( ١٩٢٣ ) من إخراج « لوبو بك » . ولكن الفيلم الذي كان تحسيدا كاملاً لهذا النمط وندشيناً لحقة الواقعية الألمانية ، كان الفيلم الذي كتبه هاير وأخرجه هودلو والذي يحمل اسم « الرجل الأخير » ( ١٩٢٤ ) واشتهر بعنوانه الإنجليزي « الشبكة الأخيرة » .

كان « الرجل الأخير » - الذي أنتجه أريك بومر لشركة « أوبا » - فيلماً متميزاً في كل عناصره ، وشهد الأهمية في تأثيره الهائل الذي مارسه على السينما الألمانية والأمريكية . لقد كان سيناريو هاير وتشكيل هيل جانتجس ( ١٨٨٤ - ١٩٥٠ ) ، وتصميم الديكور لفالتر روهريج

وروبرت هيرليت . كانت جميعها شديدة الاتقان . ولكن ما يجعل « الرجل الأخير » على هذا القدر من الأهمية في تاريخ السينما كان الاستغناء البديع لحركة الكاميرا ، والتي يعود الفضل فيها إلى المخرج مورناو ومدير التصوير كول فرويند ( ١٨٩٠ - ١٩٦٩ ) . « غام مرويند بتصوير العديد من الأفلام الألمانية المهمة لمورناو ، مثل « وجه يالوس » ( ١٩٢٠ ) ، و « الرجل الأخير » ( ١٩٢٤ ) ، و « تارنوف » ( ١٩٢٥ ) ، و « طاووسته » ( ١٩٢٦ ) ، وجميعها من إخراج مورناو . وكذلك « مترو بوليس » ( ١٩٢٦ ) من إخراج لانج ، و « برلين سينماتوغرافية حديثة » ( ١٩٢٧ ) من إخراج فالتر روتمان . كما سوف يقوم بتصوير بعض أهم أفلام درير - كما سوف نرى في الفصل التاسع - لذلك كان فرويند واحدا من أهم المصورين الألمان خلال حقبة « مايار » وبعد هجرته إلى هوليوود عام ١٩٣٠ حقق نجاحا كبيرا بتصوير بعض أفلام الرعب لمخرجين مثل تود براونينج وجورج كيوكور ) . ولقد كان كاتب السيناريو ماير هو الذي اقترح أن تظل الكاميرا في معظم مشاهد الفيلم تتحرك بلا انقطاع ( لقد أطلق عليها تيمير « الكاميرا الحرة أو غير المقيدة » ) ، كما أنه طالب باشتراكها اللطال في الحدث حسبما كتب في السيناريو ، لكن فرويند بالطبع كان له الفضل في تحقيق ذلك من خلال ابتعااته الذكية التي كان يلف مورناو خلفها <sup>١</sup>

ومثل كل أفلام « مسرح الجيب » ، اعتمد « الرجل الأخير » على حبكة شديدة البساطة ، كما أن الجو المتجهم يسيطر عليه بقسوة ، حتى يأتي المشهد الأخير بمثابة مسجلة ، له تكون مريحة عاطفيا على نحو بدائي ، لكنها تبدو وكأنها خارجة تماما عن سياق الفيلم كله . يمكن الفيلم عن رجل عجوز ( جاننيس ) يعمل في استقبالات الزبائن عند بوابة فندق فخم في برلين ، لكن الرجل يفقد عمله حين يستبدل به رجل شاب ، لكن الأكثر أهمية بالنسبة للمحور أنه يفقد ذبه الرسمي الأنيق . فهذا الزبي الرسمي قد أضفى عليه نوعا من الأبهة والكرامة ، وسط جيرانه من أبناء الشريحة الدنيا للطبقة المتوسطة في السكن المتواضع حيث يقيم مع ابنته ، وسوف يسبب له فقدة تغير المتوقع لزبه الرسمي بهانة وإذلالا قاسيين من جيرانه المتوحشين . ثم يتولى الرجل وظيفة أكثر ضلالة ليعمل فراشا في دورة المياه بالفندق ، لذلك يتضاعف إحساسه بالهانة ويبدأ في الانهيار ، ويصيح بين عشية وضحاها إنسانا رث تلاميذ مهمل الكفن ، ويفرط في شرب الخمر خلال حفل عرس ابنته . تستولى عليه حلاوس الإحساس بالاضطهاد . حتى أنه يحاول يائسا أن

يسرق زيه الرسمي القديم ، وعندما يقترب الفيلم من نهايته ، نراه متهاورا إلى جانب سائق دوزة المياه ، ليبدو كأنه حيوان جيبس استولى عليه الفرع من العالم كله ، حتى أنه يذكرنا أحيانا بشخصية كاليجارى ، ولكن لننتظر قليلا ، لأن العنوان الوحيد الذى يظهر فى الفيلم يلوح فوق الشاشة ليقول لنا فى صغيرة أن الأشياء قد كتتهى على هذا النحو فى واقع الحياة ، ولكن صانع الفيلم اخذتهم الشفقة على الرجل المجهوز ، ليرى بعدها مشهدا ختاميا هزليا تحدث فيه مصادفة غير متوقعة ، تنول فيها إلى الرجل تركه من قريب مجبول ، ونرى المجهوز فى مطعم الفندق وهو يتخايل فى ثياب فاخرة أمام مستعمليه المصباحين ، بشكل يحل مظهر بعض سوقية النفقة الكذابة. ولكن دون أن تبدو فيه أى ظلال للسر. وفيما يبدو أن اختلال مثل هذه النهاية السعيدة يعود إلى الرغبة فى تملق ذوق الجمهور الأمريكى ، لتحقيق نوع من التغاؤل الكاذب ، وربما كانت هذه النهاية ذاتها - على التقيض - تعمل معاكسة ساخرة لهذا النوع من النهايات المثلثة . ( انما لا يمكن أن نرجح أى الاحتمالين أقرب إلى الحقيقة . وعلى كل حال فقد مارست السينما الأمريكية تأثيرا على السينما الالمانية منذ عام ١٩٢٤ وهو التأثير الذى استمر طوال عقد كامل ) . ولكن السافر بين هذه النهاية وسباق الفيلم ليس الا حلا وحيدا ، فهو فيلم هو بكل المعايير شديد الانقار فى الشكل والموسوع على السواء . ( يذكر الكاتله بروس كاوفن من ملاحظة ذكية أن هذا السافر بين الفيلم وبهايته مقصود تماما لتحقيق تأثير معدد ، كتجسيد مبكر جدا للمواصل التى أدت إلى سجن المجتمع وسيطرة الاقتصاد الأمريكى ، فسطل الفيلم المجهوز ، والفيلم نفسه ، والاستوديو الذى أنتجه قد حصلوا جميعا على الخلاص عن طريق شركة أمريكية ثرية ، استطاعت أن تفرض بأموالها السيطرة على شركة « اودا » كما سوف نرى فى قسم لاحق ) .

لقد كان « الرجل الأخير » حقا هو أكثر الخلام سيئها فإيمار ابتدئا من الناحية التقنية ، وفى الفترة السابقة عليه كانت الكاميرا تتحرك أحيانا فى حركة بالوراسية القوية أو زامبية ( كما جاء فى الفصل الأول ) ، وحى مثبتة على حامل ساكن ذى ثلاث سيقان ، ولم تشهد السينما حركة الكاميرا فوق القضايبان - لتتبع الأشياء المتحركة أو التقرب منها - إلا فى بعض اللقطات الاستثنائية القليلة عند جريفيث ، أو فى الفيلم الإيطالى « كايبريا » ( ١٩١٤ ) . لقد كانت هذه الحركة ممكنة باستخدام عربة صغيرة - أو ترولى - ذات عجلات لتسير فوق أرض الاستوديو أو على قضبان مثبتة . ولقد أصبحت مثل هذه الحركات أكثر سهولة فى

عصرنا الحاضر من خلال تقنيات أكثر تعقيداً وإسكاماً ، لكنها لم تكن موجودة بالطبع في عام ١٩٢٤ عندما قام مورناو بأخراج فيلمه . لكن مورناو استطاع أن يستغل إمكانية تحريك الشريط ميكانيكياً داخل الكاميرا . وكان يدار يدوياً قبل ذلك - لكن يستطيع المصورون أن يستحووا كل اهتمامهم لحركة الكاميرا ذاتها ، أو لتسيير البعد البؤري للعدسة . ومن الحق القول أن جريفيث قد نجح خلال تصوير مشهد المطاردة في فيلمه « مولد أمة » و « التصب » ، في أن يضع الكاميرا على ظهر سيارة لكي يتابع الحدث ، كما استخدم مصعداً عائلاً يتحرك على قضبان لكي يحقق حركة كاميرا معقدة في مشهد احتفال « بلعازر » في « التصب » ، حين انتقل في لحظة واحدة من منظر عام لمدينة بازل إلى الشخصيات الرئيسية في الحدث ، لكن « الرجل الأخير » كان أول فيلم في تاريخ السينما ينتج في تحريك الكاميرا إلى الأمام وإلى الخلف ذهاباً وإياباً ، وإلى أعلى وإلى أسفل ، ومن جانب إلى آخر في مشهد يستمر زمناً طويلاً .

كان جريفيث في فترة سابقة ( وايزنشتين في فترة لاحقة ) يحقق مثل هذا النوع من الحركة من خلال توليف عدة لقطات منفصلة ، ولكن إنجاز مورناو أنه استطاع تحقيقه من خلال حركة الكاميرا في لحظة واحدة طويلة ودون انقطاع ، وعلى سبيل المثال نتابع الكاميرا في المشهد الافتتاحي للفيلم وهي تنزل عبر مصعد الفندق ، ثم تسيير في قاعة الاستقبال للزوجة حتى تصل إلى الباب الدوار ، ( الذي يبدو موزاً يشبه إلى عشوائية الحياة كما لو أنها تختار مصائر البشر مثل هجلة الكبار الممررة ) ، ثم تتوقف الكاميرا لتتركز على الباب المجرى وهو يقف أمام الباب في كبرياء منتظراً زبائن الفندق . ( ان هذه اللقطة « تبدو » لحظة واحدة متصلة ، لكن هناك قطعا خفياً أثناء تحركها في صالة الاستقبال ) ، ان الفيلم يحتشد بمثل هذه اللقطة المبهرة التي كان تحقيقها أمراً شديداً الصعبة ، في فترة لم تكن قد ظهرت بعد حوامل وروافع الكاميرا الماصرة . ويمكنك أن تتخيل الانجاز في تحقيق هذه البقطة بالتصديده ، عندما تعرف أن فرويند قد وضع الكاميرا على دراجة في المصعد الهابط ، ليقرود الدراجة عندما وصلت إلى صالة الاستقبال ، ويسير بها عدة مئات من الأقدام حتى يصل إلى الباب الدوار ، وفي لقطات أخرى قام بوضع الكاميرا على عظم ممريرة الملهاء - وكأنه كان يستيق روافع الكاميرا الماصرة - لجعل الكاميرا وكأنها تطير فوق أسلاك الكهرباء العالية ، وفي الحقيقة فإن كاميرا فرويند تبدو وكأنها تتحرك بلا توقف في كل

للطفت « الرجل الأخير » ، على الرغم من أن هناك لقطات قليلة تم تصويرها بكاميرا ساكنة ، لكنها تحقق التماسك المتمدد مع اللقطات المتحركة .

وعلى نفس القدر من أهمية حركة الكاميرا كما حققها مورناو وفرويند ، يأتي استخدامهما للكاميرا الذاتية ، حيث تقوم عجلة الكاميرا بدور عيني الشخصية داخل الفيلم ، حتى أن أكتفج يرى ما تراه هذه الشخصية من خلال عينيها ووجهه نظرها ، ولعلنا مارلنا لذكر طريقة جريفت الأكثر هدائية ، عندما كان يقطع من لحظة لشخصية تنظر إلى شيء ما خارج الكادر إلى لحظة تصود هذا الشيء ذاته ، وهو ما يمكن اعتباره نوعاً من استباق النظرة الذاتية وإن كان يتصف بقدر من الاختزال ، ولكن ليس هناك هناك قبل مورناو وفرويند قد استطاع أن يفهم الإمكانيات الكاملة الهائلة المتضمنة في الكاميرا الذاتية ، وفي الطريقة التي يمكن بها استخدامها لتحقيق سرد الأحداث من منظور الشخصيات .

( هناك استثناء واحد على ذلك في فيلم « جنون دكتور توب » ( ١٩١٥ ) ) إخراج « آبل جانص » ، وهو من « الفلام الفن » والذي استخدمت فيه لقطات المرايا المشوهة للإيحاء بأننا عاكس مخدر ، لكن المنتجين رفضوا توزيع الفيلم ، وهو ما يؤكد الاحتمال بأن صانعي فيلم « الرجل الأخير » لم يروه ) .

إن أهم اللقطات الذاتية الشهيرة في « الرجل الأخير » تأتي في المشهد الذي يتجرجع فيه الرجل المجزؤ في شكتته مزبلة من القمامة ، فتبدو الغرفة وكأنها تدور حوله ، ولكن يستطيع فرويند أن يحقق هذه اللقطة التي تصور وجهة نظر الشخصية الرئيسية ، قام بربط كاميرا خفيفة الوزن إلى مسدسه ، وأخذ يسير متروكاً عبر الغرفة ، إن هذا التكنيك يبدو هو التقليد الملائم تماماً لتحقيق مثل هذا النوع من اللقطات لكن هناك لقطات ذاتية من نوع آخر نلناها في « الرجل الأخير » توضح الجلود التي تصل الواقعية الثانية بأصولها التصويرية ، فإذا كانت الكاميرا أسيانا تأخذ مكان عين الرجل المجزؤ ، فإنها تتخذ في اللقطات أخرى مكان طفيلاته التي تدور في ذهنه ( إن الكاميرا الذاتية هنا لا ترى واقعاً فيزيقياً وإنما ترى واقعاً نفسياً ) ، ففي نفس المشهد السابق تستولى على الرجل مشاعر حادة بالإحالة للقدم وظيفته وزية الرسم الفخم ، لذلك فإنه يحلم وكأنه قد أصبح موضع السخرية والازدراء من جيرانه ، وهو الأمر الذي سوف يصبح واقعاً حقيقياً في اليوم التالي .

علما يعلم الجميع بقصته البائسة . وفي هذا المشهد الذي يصور الحلم المبرر عن اليأس الكامل للرجل المجوز . لا نرى الرجل على الشاشة ( كما هو الحال في الكاميرا الموضوعية ) ، ولكننا نرى تجسيدا بصريا لافتكاره ، ومشاعره واحاسيسه ، في لقطات يتم التوليف بينها بالترج تصور وجوها تضحك صحكات شريرة في لقطات قريبة . وفي مشهد سابق ، بعد ان يقوم المجوز بسرقة ذبه الرسمى الذي انتزع منه ويجرى هاربا من القنصل ، يلقي نظرة على البنته لفتراه من خلال مشاعره - وليس من خلال عينيه - وكان أسمى يرتج ويتراجع كما لو كان سوف يسقط على الرجل المجوز ويسحقه ، وهناك مشهد آخر لعلم لم تصويره باستخدام المرايا المقوسة ( بطريقة تشبه ما فعله جاسي ) ، يتخيل فيها المجوز ان قوة غامضة قد تمكنه ، حتى انه يحفز في الهواء تن البسألون . لذلك يمكننا القول ان مورناو قد اظهر جليوه التصويرية باستخدام الكاميرا الذاتية بهذه الطريقة الموحية . لكن بجسد الحالة النفسية الكثيرة لبطله من خلال التصوير البصري ، لكن فيلم « الرجل الأحمر » مايزال يحتاج الى مزيد من التحليل والتقييم . ففي مثل هذه المساعدة ، اظهر مورناو فهما عميقا للقدرة الكاميرا على ان تقوم بدور « ضمير المتكلم » بنفس قهرتها على المتحدث « بضمير الغائب » في السرد الروائي . فلضمير المتكلم القدرة على ان يروي الحدث الواقعي والمطت النفس . لذلك فان المخرج يستطيع ان يختار بين هذه المستويات المختلفة للواقع او المزج بينها ، خلال سرده لأحداث الفيلم ، لكن يخلق أكثر من منظور لموضوع واحد . ولقد يكون فيلم « الرجل الأخير » سيطا في حيكته ، لكن بنائه شديد التعقيد . حيث ان وجهة النظر التي تروى الأحداث من خلالها تنقل دائما من الكاميرا الموضوعية - التي تقوم بدور السرد من خلال ضمير الغائب - الى الكاميرا الذاتية التي تجسد ما تراه الشخصية في الواقع الحقيقي من خلال عينيه ، أو في الواقع التخيل من خلال أفكارها أو تخيلاتها أو أوهامها . لقد كان هذا ابتدعا حقيقيا لا يقل في أصبته في مجال السرد السينمائي عن ادراك جريفيث أن المشهد الدرامي يمكن بناؤه من خلال لقطات ذات أبعاد وأطوال ومدة مختلفة . ولقد أصبحت ابداعات جريفيث ومورناو اليوم من الحجم اللغوي التقليدي للسينما، لكنها كانت قواعد لم يتم اكتشافها حتى عام (١٩٢٤) . لذلك فان تأثير « الرجل الأخير » على السينما المعاصرة تأثير عميق . ونعت اسم « المسحكة الأخيرة » نال هذا الفيلم نجاحا عالميا كبيرا ، ومارس تأثيرا عظيما على تقنيات السينما الهوليوودية أكثر من أي فيلم اجنبي آخر في تاريخ السينما ، سواء على مستوى تدفق أحداثه أو في

عدم استخدامه لاية عناوين داخل السياق . ولقد وصلت « كوله آيزلر »  
 « مؤلفة كتابه حوى حياة مودنلو - هذا الفيلم مائه ، يشكل القرار  
 الاجماعى لهوليوود بانه أعظم فيلم فى التاريخ » ، مما أدى الى رحيل  
 مودنلو الى هوليوود يملأ إنتاجه لميلين كبيرين لشركة « أوسا » ، مما  
 « تارتوف » ( ١٩٢٥ ) و « فاوست » ( ١٩٢٦ ) .

كما نالت هوليوود بفيلم « منوعات » ( ١٩٢٥ ) من اخراج  
 ايفالد انغويه دويون ، الذى أنتجه أيضا اريك بوسر لشركة « أوسا » .  
 وقدم بتسويده كارل فروينه ، ليكون هذا الفيلم أكثر الأفلام الألمانية  
 تأثيرا - منه فيلم « الرجل الأخير » - فى السينما الهوليوودية . يتناول  
 الفيلم مثلث الحب التقليدى بين ثلاثة من فنانى المايك التارجم على الجبال  
 فى الميرك ( اميل جانتيس ، ليا دى بوتى ، فاريك فارو ) ، وهى القصة  
 التى تنتهى بجريمة قتل . يحتوى الفيلم على حركة كاميرا لاهثة ، أكثر  
 ديناميكية من فيلم « الرجل الأخير » ، لىاسلوب يقترب من النزعة  
 التسجيلية ، تتسلسل كاميرا فروينه الى كل مكان يمكن أن يراه عين  
 الإنسان ، فهى تتحرك على نحو عصى فى الوجوه ، وتنتقل من وجه الى  
 وجه فى الغرفة المزدحمة ، كما أنها تطير فى الهواء مع لاعبي الكرونا ،  
 رى من خلال « اللقطة الذاتية » المجهور وكأنه يتأرجح صموذا وهبوط  
 وهو يشاهد اللاعب ، وفى إحدى اللقطات تبدو الكاميرا وكأنها تستط ليجاء  
 من الهواء لتتجاوز على الأرض ، لتصور اللاعب وهو يسقط من فوق  
 الجبال ليلقى حتفه . قد يبدو بعض هذه اللقطات وكأنها تميل الى النزعة  
 التمسكجية ، أو كأنه تم اختراعها لفرض الإبهل وحده ، اذا ما قارناها  
 بالصور العبق التى تنبؤ حركة الكاميرا فى فيلم « الرجل الأخير » ،  
 كما ان فيلم « منوعات » يبدو وكأنه يسير فى ركب « الرجل الأخير »  
 سواء فى الموضوع أم التكنيك دون اضافة فنية حقيقية ، ومع ذلك فقد  
 كتب المؤرخ لويس جاكوبز : « لقد وضع فيلم « منوعات » المجهور  
 الأمريكى فى حالة من الحماس البالغ لمن السينما » ، كما أنه أكد على  
 تأثير هوليوود بالسينما الألمانية حتى نهاية حقبة السينما الصامتة ( عندئذ  
 سوف ينمكس التأثير لتبدأ مرحلة « أمركة » السينما الألمانية ، كما سوف  
 يرى لاحقا ) ، لكن فيلم « منوعات » مثل - بالنسبة للسينما الألمانية -  
 جسرا تعبر عليه من نعت اللام « مسرح الجيب » الذاتية المتاملة ، الى نوع  
 أكثر موضوعية من الواقعية سواء يؤاد بعد عام ١٩٢٤ .



## ألمانية « باروفاميت » ، والهجرة إلى هوليوود

وقعت ألمانيا في مازق اقتصادي حقيقي تحت تأثير اللجنة المالية التي تم تشكيلها لحصار ألمانيا ، وأجبارها على دفع تعويضات عن خسائر الحرب . وهي اللجنة التي عرفت باسم رئيسها « دويز » ، رجل المصارف الأمريكي الشهير . لقد كان هدف اللجنة هو إعادة ألمانيا للنظام الاقتصادي للحلفاء ، وبحلول عام ١٩٢٤ توقف تدفق المارك الألماني وتقلص التضخم الاقتصادي ، مما خلق حالة من الثقة الزائفة ، وحالة من الازدهار المؤقت في الجمهورية الألمانية . حتى حلت الهيار سوق الأوراق المالية في عام ١٩٢٩ . ومن المفارقات المثيرة للدهشة أن السينما الألمانية قد استطاعت أن تمر بسلام من أزمة التضخم السابقة على اتفاقية « دويز » ، لكن السينما الألمانية بعد هذه الاتفاقية عاشت حالة من التقلص ، بسبب وضع شروط صارمة على تصدير البضائع الألمانية ، وهكذا فقد اضطرت الكثير من شركات الإنتاج للمستقلة إلى أن تغلق أبوابها خلال عامي (١٩٢٤) و (١٩٢٥) ، كما أن الشركات الأخرى التي استطاعت الصمود وجمعت حمولة نافذة في اقتراض الأموال من المصارف الألمانية ، وانهزت هوليوود فرصة حالة التقلص والفسل التي عانت منها السينما الألمانية المتنافسة لكي تفرق ألمانيا بالأفلام الأمريكية ، بل أنها استطاعت أيضاً أن تقوم بتأسيس وكالات للتوزيع خاصة بها وشراء العديد من دور العرض . وبحلول عام ١٩٢٥ كانت شركة « أوبا » على حافة الانهيار بسبب تلك العوامل الخارجية ، بالإضافة إلى تلك التكاليف الباهظة في إنتاجها لبعض الأفلام الماهرة ، لتخسر ما يزيد على ثمانية ملايين من الدولارات خلال هذا العام المالي . عندئذ عرضت شركتها « باراماونت » و « م . ج . م » تعويض بعض هذه الخسائر ، مقابل فرض شروطها على سياسة شركة « أوبا » ، وهو الاتفاق الذي كان بالطبع لصالح الشركات الأمريكية . وكان نتيجة ذلك هو تأسيس اتحاد « باروفاميت » ( باراماونت - أوبا - مترو ) كشركة للتوزيع في أوائل عام ١٩٢٦ . ومع ذلك فإن شركة « أوبا » خسرت خلال العام التالي أكثر من عشرة ملايين من الدولارات ، مما دفعها للبحث عن قرض جديد قام بتحويله رجل المال والأعمال الروسي « ألفريد هوجنبرج » . الذي كان مديراً لمجموعة « كروب » الاقتصادية والصناعية ، ورئيساً للحزب الوطني الألماني ذي التوجهات اليمينية ، والتي نجح بورا في شراء نصيب الشركات الألمانية . ليتولى رئاسة مؤسسة أوبا في مارس ١٩٢٧ ( قام هوجنبرج أيضاً بتشكيل مجلس إدارة للمؤسسة ، تم اختيار معظم أفراده من رجال الصناعة والمال الألمان المحافظين ، والذين كانوا يسيطرون أيضاً على العديد من الصحف ووسائل الاتصال ) . وشيئا

فلمينا استطاع هوجنبرج بذلك، ونموذ أن يضع سياسة انتاجية للشركة تتواءم مع توجهاته السياسية اليسارية، وهو ما بدا في الاهتمام المتزايد باصدار جرائده سينمائية تدعو للحزب النازي، لينتهي الامر كله بسيطرة النازيين على صناعة السينما الالمانية في عام ( ١٩٣٣ ) .

كانت النتيجة المباشرة لانتفاكية « باروماميت » هي هجرة الفنانين من شركة « أرفا » الى هوليوود، حيث عملوا في العديد من استوديوهاتها . فقد وصل ارنست لوبيتش الى أمريكا في عام ١٩٢٢، ليقوم بأخراج فيلم « روزيتا » من بطولة ماري بيكفورد، كما هاجرت أيضا ممثلة « أرفا » الشهيرة « بولا نييجري »، والمخرج روسي الموله « ديمتري بوشوفتسكي » . ليلحق بهم بين عامي ( ١٩٣٦ ) و ( ١٩٢٧ ) مخرجون مشهورون مثل « دويون »، « بول لينى »، « هورنلو »، « هيوال كيرليس » المجرى الذى غير اسمه في أمريكا الى « مايكل كيرتيس »، وقام بأخراج ما يزيد على مائة فيلم لشركة وارنر بين عامي ( ١٩٢٧ ) و ( ١٩٦٠ )، والذى كان من بينها فيلمه الشهير الذى قام بأخراجه عام ( ١٩٤٢ ) « كازابلانكا » . كما هاجر أيضا المصور كارل فروينده، والممثلون « اميل جانفيس »، « كونراد فايت » ( الذى قام بدور سبازار في كاليجارى )، « جريتا جاربو »، « السويدية »، « وليا دى برى المجرية »، بالإضافة الى المنتج « اريك بوهر »، وكاتب السيناريو « كارل هايو » . في الحقيقة لم تسبب هذه الهجرة للفنانين تداعى شركة « أرفا » لأنها كانت حجرة عشوائية ومؤقتة . ومع ذلك فإن عديدا من هؤلاء المهاجرين استقروا في هوليوود، وواصلوا حياة فنية تتراوح بين التواضع والسجاح، فعمل « هيبيل المثال » لم ينتج المصور « كارل فروينده » فى ان يصبح واحدا من أهم مصوري هوليوود خلال الثلاثينيات فقط، ولكنه استطاع أيضا أن يقوم بأخراج بعض المسام الرعب المهمة لشركة « يونيفرسال » . م - ج - م « نترك أفلامه بصسته التصويرية الالمانية على أفلام الرعب الهوليوودية خلال عصر السينما الناطقة »، على القبض فان « مخرجين ألمان كبارا واجهوا في هوليوود مصيرا باعنا » .

ان الحقيقة البسيطة في هذا الشأن هي أن هوليوود لم تكن تريد من هؤلاء الفنانين أن يقوموا بصنع افلام من ذلك النوع الذى جعل منهم مخرجين عظاما في بلادهم . وبالتالي فإن كل ما حدث هو أن الشركات الأمريكية قد قامت بشراء حفنة من المواهب الأجنبية دون أن تعلم تماما ماذا تصنع بهذه المواهب . لهذا فقد عاد العديد من هؤلاء الفنانين بعد أن أصابهم السأم من وظائفهم المتواضعة في هوليوود ( وأن كان البعض قد عادوا المهرة الى أمريكا في فترة لاحقة هربا من النازية )، وربما كان

لوينتش هو الوحيد الذي استطاع التكيف مع التعقيد والسطحية اللذين تصنف بهما صناعة السينما في هوليوود ، لهذا فقد كانت فترة عمله في أمريكا أكثر أهمية من عمله السابق في ألمانيا ، أما مورللو فقد كان من المفترض أن يحقق عمله في أمريكا نجاحا باهرا ، لولا موته المبكر في حادث سيارة في عام ( ١٩٣١ ) ، فخلال فترة قصيرة قام بإخراج فيلم « الشروق » في عام ( ١٩٢٧ ) الذي كان شديد الرعاة من الناحية البصرية ، لكنه افتقد قوة مضبوط فيلم « الرجل الأخير » ، ليحقق آخر أفلامه « تابو » ( ١٩٣١ ) نجاحا جاليا فاقا ، لكن مورللو كان قد مات قبل أسبوع من عرضه على الشاشة .

### ج . ف . بابست وواقعية « الشارع »

ربما كانت اتفاقية « دويز » أقل أثرا على صناعة السينما الألمانية بالمقارنة مع تأثير اتفاقية « باروغايت » ، ولكنها استطاعت أن تترك أثرا مهما على الزعة التي اتجهت إليها الأفلام الألمانية ، فقد أدت فترة ما بعد ( ١٩٢٥ ) إلى عودة هذه الأنظمة إلى الواقع الاجتماعي ، وأصبحت السينما الألمانية أكثر اعتمادا عن الموضوعات المسسية الكنسية والمعقدة ، التي انتمت بها أفلام التيميرية وصرح الجيب ، لتصبح أكثر اقترانا من واقعية حقيقية ( واد كانت ما تزال لصيقة بالتصوير داخل الاستوديوهات ) ، وهي الواقعية التي جسدها أفلام « الشارع » في النصف الثاني من هذا العقد ، مثل « شلورغ بلا أفراح » ( ١٩٢٥ ) لـبابست . و « عاسة الشارع » ( ١٩٢٧ ) لـبرولو وان ، و « الأسفلت » ( ١٩٢٩ ) لجو ماي ، و « ميدان التكنسدر في برلين » ( ١٩٣٠ ) لـبيل جوتسي . أدخلت هذه الموجة من الأفلام أسماء من فيلم « التلسار » ( ١٩٢٣ ) لكارل برورث ، وهي الأفلام التي تعالج بشكل واقعي المازن الذي وجد فيه الناس الماديون أنفسهم في فترة ما بعد الحرب من التخلف والتحلل - كما جسدت هذه الأفلام روح « الموضوعية الجديدة » التي دخلت المجتمع والفن الألماني على كل المستويات خلال تلك الفترة . لقد كانت هذه « الموضوعية الجديدة » تنسم بنزعة سوداوية ساخرة ، تنزع كل الأوهام وتمنع قبول « الحياة كما هي » ، وهو ما تمت ترجمته في نمط أفلام الشارع بواقعيته الاجتماعية للتشائمة .

( إلى جانب هذا السط المتسق مع السياق التاريخي للواقع الألماني ، صاد نمطان آخران يستحقان الاهتمام ، كان أولهما « الأفلام الثقافية » التلميلية الطويلة ، وهي أفلام تمجيدية موجهة للصلوة ، وأن تكلمت

ميراثات ياحظة من شركة « أوبا » . كانت هذه الأفلام تعبر عن نزعة هندية من الواقع . لكنها حققت شهرة عالمية لسينما الألمانية في أنحاء العالم كله . كما يتضح من فيلم مثل « الطريق إلى القسعة والجمال » ( ١٩٢٥ ) . أما النمط الثاني . الذي يعبر عن الاهتمام الألماني العالمي بالطبولة الفردية المتزوجة بحمال الطبيعة . فقد تجسد في نمط « الأفلام الجبال » التي أخرجها أوتولد فانك ( ١٨٨٩ - ١٩٧٤ ) . مثل الأفلام « ذروة القدر » ( ١٩٢٤ ) . و « الجبل القميص » ( ١٩٢٧ ) . وكانت في جوهرها أفلاما روائية يتم تصويرها في المواقع الطبيعية . عن طريق أفضل الفنانين والفناني الألمان . حيث ظهرت فيها المثلة كينى ويفيشثال للمرة الأولى . قبل أن تصبح واحدة من أهم مخرجي الطبعة النازية . كما كانت القصص التي ترويها تدور دائما حول الطبولة المبالغ فيها للرياضيين الألمان في صراعهم مع الطبيعة . وقد كانت الجماعية التي حققتها . كما يقول كراكار - بشيرا ونديرا بالثزعة البطولية التي تعاطف العواطف لا العقل على الطريقة النازية ) .

كان لهم مخرجي الوجه الواقعية في السينما الألمانية هو المخرج المسماوى المولد جورج فيليب بايست ( ١٨٨٦ - ١٩٦٧ ) . الذي بدأ حياته الفنية في المسرح . ليبدأ عمله في السينما متأخرا مع فيلم « الكنز » ( ١٩٢٤ ) . الذي لم يتميز بقدر كبير من الأصالة . لكن فيلمه التالي « شارع بلا أفراح » ( ١٩٢٥ ) حقق نجاحا عالميا كبيرا . وأصبح عملا مهما من نمط الواقعية الاجتماعية . من الأمور المثيرة للسخرية أن النجاح العالمي للفيلم قد تحقق في بعض البلدان من خلال الرقابة . فقد منعت إنجلترا عرض الفيلم . كما تم حلف العديد من المشاهد المهمة في السبع التي تم عرضها في إيطاليا والنمسا وفرنسا ) . يتناول الفيلم الانهيار المالي والروحي للطبقة المتوسطة خلال فترة التضخم في مدينة فيينا ما بعد الحرب . فيقوم بالتركيز على حياة عدة عائلات بوجوازية فقيرة . تتنازل عن أجل الأبناء على كرامتها وكبرياتها . حتى أنها تتصور جوعا في صمت ومرة . لكن اليأس الذي تعيشه يتناقض مع ما نراه من حياة أغنياء الحرب الذين يعيشون في حياة مليئة بالمخدرات . وهكذا فإن بدأت الطبقة الوسطى . كما قامت بتجسيدها الممثلان السويديتان آستانياستين وجريتا جاربو . يرضي بالصل في المعارة لاتخاذ عائلتهن . بينما يعيش الأغنياء في حياة الممتدة في النوادي الليلية . حيث « تباع » هؤلاء الفتيات الفقيرات . لكسا لا نرى أبدا في الفيلم أية نزعة عاطفية مبالغ فيها . فإن بايست يقتصر « الحياة كما هي » . بنوع من الواقعية الفلوتوغرافية

ترفض تماما أسلوب « الكاميرا الذاتية » عند موراو وفرويد ، وبالمنبع  
فإن كاميرا بايست لا تتحرك كثيرا ، لكن جوهر الحيوية في أفلامه يسبح من  
التوليف ، وخاصة التوليف خلال حركة الشخصية على الشاشة .

كان بايست أول المخرجين الألمان الذين تكلموا تأثرا عميقا بنظرية  
ممارسة إرنستين كمونتاج ، التي سوف نناقشها في الفصل الخامس ،  
وفي الحقيقة أن السينما الألمانية قبل بايست لم تطورت في مراحلها  
العديدة من خلال « الإيزاسين » وليس المونتاج ، حيث أنها عاشت تطورها  
بمعزل عن أبداعات جريفيث أو ابتكارات المخرجين الروس . لهذا فإن  
أهم ما أضافه بايست للتكنيك السينمائي كان اكتشافه لأن ما يشعر به  
المخرج ويدركه خلال رؤيته للقطات لم توليفها ، ليس الا شدات متفرقة ،  
وهذا الإدراك يمكن أن يصبح أكثر انشاعا حينما يتم التوليف من لقطة لم  
تنته الحركة فيها ، الى لقطة تالية يتم فيها استكمال الحركة التي بدأت  
في اللقطة السابقة ( يشير باري سوكولت بحق الى أن هذا النوع من  
التوليف ، باستخدام استكمال الحركة من لقطة الى اللقطة التالية ، كان  
قد تم استخدامه مبكرا في أفلام المخرج دالف إينس ( ١٨٨٧ - ١٩٣٧ ) ،  
ولكن بايست كان أول مخرج يبنى قبله كله على هذه الطريقة من  
التوليف ) ، إن عمى المشاهد تتابع حركة الشخصية ، لذلك فإنها لا تدرك  
أن هناك أي قطع أو توليف بين اللقطتين متتاليتين ، لهذا يصبح المونتاج  
أكثر سلاسة ، فعلى سبيل المثال عندما يريد أحد المخرجين تحقيق توليف  
ناعم من لقطة عامة لممثل الى لقطة متوسطة لنفس الممثل ، فإن المخرج يطلب  
من الممثل أن يبدأ حركة معينة في اللقطة الأولى ويقوم باستكمالها في  
اللقطة التالية - ومن الأمثلة النماطة التي ينبغي اليها المخرجون لتحقيق  
هذا التوليف أن يقوم الممثل خلال اللقطتين المتتاليتين بإستعمال سيجارة أو  
الرد على الهاتف أو حتى القيام من مقعده . إن هذا التوليف ( الذي يطلق  
عليه أحيانا التوليف العمى أو التوليف استثمارية الحركة ) قد أصبح  
أساسيا في الأفلام التقليدية للسينما الناطقة ، حيث من الضروري أن  
تكون هناك وسائل ربط بصرية بين اللقطات ، تطابق وسائل الربط  
السمعية على شريط الصوت ( على سبيل المثال فإن الشخصية قد تتحرك  
حركة معينة ، وتستمر فيها عبر العديد من اللقطات خلال استثمارها في  
الناطق بالحوار المخصص لها ، وهكذا يتحقق التطابق في الاستثمارية  
البصرية والسمعية معا ) ، ومن المقارنات أن نجاح بايست في خلق هذه  
النموذج الجديدة في التوليف ، قد جعله يعتمد على الإلصاق في تجزئ  
المشهد الى لقطات قصيرة ، وهو ما أصبح من علامات بايست المميزة في

اللامه الأخيرة ، حيث لا يترك المشاهد العادي الاحساس بالقطع والتوليف لعدد الهائل من المقطعات داخل المشهد الواحد .

كما ان هناك في أفلام بابست ميزة أخرى ، وهي استخدامه المكثف للقطات التي تنتقل بين الشخصيات خلال تبادل الحوار بينهما ، ( وهو ما يعرف باستخدام لقطة لتحدث تليها لقطة مكسبة للشخص الذي يبادله الحوار ، دون ان تمر الكاميرا الخط الوحي الذي سبق توضيحه في فصل سابق ) . او في استخدام المقطعات التي تظهر فيها الشخصية الى شيء ما خارج الكادر ليقطع المخرج الى لقطة تصور الشيء الذي تراه هذه الشخصية ، وفي هذه المقطعات جميعا يشعر المتفرج باستمرارية الحدث ولا يترك وجود القطع والتوليف . لقد أصبحت هذه الطرائق في التوليف هي الوسائل التقليدية للمونتاج في السينما الهوليوودية خلال الثلاثينيات والأربعينيات .

هكذا أصبحت أدوات بابست في التوليف الناعم وسبيلة اتاحت له قدرا كبيرا من القدرة على تحقيق منه سرى يتميز بالاستمرارية المتابعة ، ففي فيلم « حب جين فاي » ( ١٩٢٧ ) على سبيل المثال يرى مشهدا يستغرق على الشاشة دقيقتين . يحتوي على ما يزيد على أربعين لقطة تم توليفها بشكل ناعم ، وتنتقل من الذاتية الى الموضوعية حيث ترى فيها ثلاث شخصيات تتبادل حوارا ساخنا وهي تتحرك داخل غرفة ، وقد راد بابست هذه التقنيات اتقانا قبلها بمد فيلم ، ويمكن القول - على الأقل بشكل رمزي - انه استطاع تحقيق النتيجة المطلوبة لما اكتشفه « أدوين س . بوتر » . من ان المشهد يمكن تجزيته الى قطعات ، وان اللقطة هي الوحدة البنائية المهمة في السينما .

أظهرت أفلام بابست الأخيرة استمراره في الاعتماد بالواقعة الاجتماعية ، على الرغم من امتزاجها في بعض الأحيان بالملودراما او الفانتازيا التي كند جنورها في التراث التصويري ، ففيلمه « خلخايا الروح » ( ١٩٢٦ ) يعد دراسة حالة للقلق العصبي ( قام بمساعدته فيه تلميذان من تلاميذ سيجموند فرويد ( ١٨٥٦ - ١٩٣٩ ) مؤسس التحليل النفسي ) ، وهو الفيلم الذي يحتوي على أكثر مشاهد الأحلام حيوية في تاريخ السينما ، وفي فيلمه « حب جين فاي » عاد بابست الى ساحة الواقعية الاجتماعية ، لكي يصور التطورات التي حدثت لملاقة حب خلال السنوات لصعوبة الثورة الروسية وفي أعقابها ، ولقام بتصوير الفيلم بأسلوبه شبه تسجيلي وباستخدام الضوء الطبيعي كل من المصورين أولو فاجنر

و روبرت لاش ، اللذين استخدما المواقع الطبيعية في أغلب مشاهد الفيلم ، ليبدو الفيلم في النهاية وكأنه وثيقة تسجيل واقع المجتمع الأوربي في فترة ما بعد الحرب وهو في طريقه الى التحلل السريع . كما أن بايست استطاع أن يطور تقنياته في التوليف المقعد ويحلبها الى أفلق جديدة ، أما آخر فيلمين صامتين لبايست فكانا « صنفوق بالدورا » ( ١٩٢٩ )

و « بوبيات انسان ضائع » ( ١٩٢٩ ) ، وهما يتناولان حياة المعمرات ( قامت بتمثيلهما الممثلة الأمريكية البارزة لوزي بروكس ) ، لنبدو فيها العلاقة الوثيقة بين الحياة المتسقة للمعمرات ، والتحلل العام الذي يهدد المجتمع ، ولقد اعد بايست نفسه لمطول عصر السينما الناطقة ليصبح واحدا من أهم مخرجيها في فترتها الأولى ، ومن بين أهم أفلامه خلالها « الجبهة الغربية ١٩١٨ » ( ١٩٣٠ ) ، و « الرفاق » ( ١٩٣١ ) ، لكنه امتدت حياة بايست الفنية خلال الأربعينيات ، لكن أعظم أعماله هي التي أنجزها بين ( ١٩٢٤ و ١٩٣٠ ) وهي الفترة التي شهدت - في تناقض شديد - اقوال ما كان يسمى « العصر الذهبي للسينما الألمانية » ، والتي شهدت أيضا الانحلال الذي سارت فيه علم السينما .

### طريق السينما الألمانية نحو النهاية

من الأمور المثيرة في كتابة تاريخ السينما أن تنال النازية كل اللوم على انحدار السينما الألمانية ، لكنها استطاعت بالفعل أن تغرق على شركة « أولا » بمجرد وصول الحزب النازي الى السلطة عام ١٩٣٣ ، لتتحول الى مصنع لانتاج العديد من الافلام التسلية القليلة ، أو الافلام الدعائية النازية ، تحت ادارة جوزيف جوبلز ، لكننا نستطيع ان نرى اليوم ان السينما الألمانية كانت تعترف بسبب اهراسها الخاصة ، قبل وقت طويل من انكسار النازية ، وقبل وقت طويل أيضا من حلول عصر السينما الناطقة . ان هذا لا يعني أن السينما الألمانية كانت قد وصلت الى نهايتها المأساوية مع نهاية عصر السينما الصامتة ، فعلى العكس اكتسبت ألمانيا ثلاثة من أهم الافلام الناطقة الأولى ، والتي نالت شهرة عالمية واسعة : « اللالا الأولى » ( ١٩٣٠ ) لجوزيف فسون مثرنبرج و « م » ( ١٩٣١ ) لريتو لانج و « الجبهة الغربية ١٩١٨ » ( ١٩٣٠ ) كيايست . ومع ذلك ، فليس هناك مجال للشك في انحدار المستوى العام للانتاج بشكل حاد بعد عام ( ١٩٢٤ ) ، لأسباب عديدة ومعقدة الجذور .

لعل أهم هذه الأسباب هو الاهتمام الشديد بإنتاج الأفلام داخل  
الاستوديو ، الذي بدأ معها لتحقيق الجودة الجمالية المميزة للسينما  
الألمانية بين ( ١٩١٩ ) و ( ١٩٢٤ ) ، لكنه أصبح قيذا خالقا للإبداع مع  
اقتراب نهاية عصر السينما الصامتة . لقد أصبح أسلوب شركة « أوجا »  
الذي يتميز بالاهتمام بالبناء الصارى فى الديكور والاضاءة التشكيلية ،  
وكانه غاية فى حد ذاته ، كما أن السعى للإيهار الزائد فى الإنتاج قد  
أدى الى التقليل فى الاستقرار الاقتصادى لنظام الاستوديو ، ( وعلى سبيل  
المثال فإن من الأقوال الشائعة أن فيلم « فلوست » لورواو قد تجاوز  
ميزانيته بأربعة أضعاف المقررة ) - ومن الأمور ذات الدلالة فى  
هذا السباق أن آخر فيلمين مهمين من الأفلام سينما « فايمار » كانا من نوع  
الأفلام التسجيلية التى تقوم على الوثائق ، ويتم تصويرها فى المواقع  
الطبيعية فى برلين وحولها . كان الفيلم الأول هو « برلين سيمفونية مدينة  
كبيرة » ( ١٩٢٧ ) للكاتب روتمان ، عن فكرة لكارل هايز ، هو الفيلم الذى  
يستخدم الكاميرا الخفية وتقنيات المونتاج على طريقة دزيجا فيرتوف  
ومجموعة « السينما - العين » ( انظر الفصل الخامس ) ، لخلق صورة  
تجريدية عن مدينة تجم بالحياة منذ لحظة الفجر وحتى منتصف الليل  
فى يوم من أيام أواخر الربيع . قام روتمان بتوليف لقطات الفيلم على  
إيقاعات النص الموسيقى الذى ألفه المؤلف الموسيقى الماركسي الألماني  
أدولف هايزل ، والذى أدت موسيقاه التى ألفها للفيلم « بوتكين »  
لايوتشتين الى منع عرض الفيلم وقايبا فى ألمانيا ، ومن المفارقات أن روتمان  
قد أصبح من أكثر المخرجين التسجيليين أهمية فى عصر الأربع الثالث .  
ليساعد لينى وفشتال على إخراج فيلم « أوجيبيل » ( ١٩٣٦ ) ، وليقوم  
بإخراج فيلمه المعانى الصارخ « مطوعات البانزرد الألمانية » ( ١٩٤٠ ) الذى  
يجسد الانتصار على فرنسا ) .

أما الفيلم التسجيلى الثانى المهم ، فقد كان « الناس فى يوم الأحد »  
( ١٩٢٩ ) ، وهو حكاية شبه تسجيلية عن فتى وفتاة يقضيان عطلة نهاية  
الأسبوع على بحيرة خارج برلين . وهو الفيلم الذى اشترك فيه العديد من  
السينمائيين الشباب ، الذين سوف يصممون فيما بعد مخرجين كبارا فى  
عصر السينما الناطقة فى أمريكا : روبرت سيود مالك ، فريد زيممان ،  
أدجار أولاد ، وبيلي وايلدر ، بالإضافة الى المصور يوجين شوفتان ، ولد  
أظهر هذا الفيلم مثل « سيمفونية مدينة » تأثرا واضحا بأسلوب فيرتوف  
والمدرسة السوفيتية فى المونتاج .

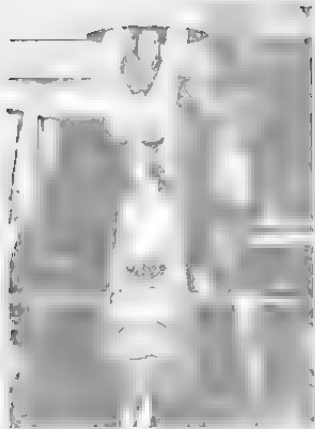
لكن أكثر المراحل التى أدت الى انهيار سينما « فايمار » ، وأكثرها  
قوة وتأثيرا فى نظر مؤرخى السينما ، كان الثلاث الأمريكى الذى جاء من



تدلق الأحوال والأساليب اليهودية في صناعة السينما الألمانية ، بعد توقيع اتفاقية « باروناميت » ، ولقد أصبح معروفًا اليوم على سبيل المثال أن بايست قد تلقى أوامر واضحة من مسئول شركة « أونا » لكي يقوم بإخراج فيلم « حب جين لاي » على « الطريقة الأمريكية » ، وهو ما لم يستطع بايست مقاومته مقاومة كاملة ، وفي الحقيقة أن الطريقة الأمريكية داخل نيو يابربيرج ( استوديوهات « أونا » ) قد أثبتت نجاحًا أقل مما حققته طريقة « أونا » في هوليوود ، لكن بعض دافعي السينما يقولون أن السينما الألمانية قد عانت من نزيف هجرة المواهب إلى هوليوود بعد عام ١٩٣٦ ، فإن فقدان موهبة مثل مورناو ، والمديد من ممانيه ، كان أمرًا حاسمًا في هذا المجال ، وفي نهاية الأمر فإن « أونا » قد انتهت إلى الإفلاس الكامل بسبب المنافسة الأمريكية ، سواء في المساحة العالية أو في داخل ألمانيا ذاتها ، لذلك كان من السهل أن تُلغى السينما الألمانية في أيدي السوفييتيين الذين أرادوا التخلص لأسبابهم الخاصة ، ومع ذلك فإن من الواضح أن أهم الأسباب التي أدت إلى انهيار ألمانيا كقوة سينمائية تمتد إلى أعماق أكثر بعدد وحطرا من الأسباب التي سبق ذكرها .

لقد استطاعت التساقطة والمؤخرة لوتة أيزنر أن تقترب من قلب الحقيقة في الفصل الأخير من كتابها « الشاشة المسكونة بالإشباح » ، حيث أوضحت أن ميراث التصويرية كان مأساويًا بامتياز ، وكما أظهر سيغفريد كراكاور مرة بعد مرة في كتابه « من كالبجارد إلى هتلر » ، فإن السينما الألمانية كانت مشغولة في موضوعات أنلامها بفكرة النضال للنحك في الذات ، وهو النضال الذي بدأ خاسرًا على الشاشة دائمًا ، لهذا فقد زاد الاحساس بضرورة وجود سلطة تفرض سيطرتها على الجماهير ، والتي كانت تضم في فترة ما بعد الحرب قطاعات كبيرة من الطبقة المتوسطة التي أضمتها التضخم والفقر ، لقد كان هناك إذن تناقض بين النزعة الذاتية والكردية بجموحها ، والرغبة في كبح جماح هذه النزعة ، وهو التناقض الذي نجده أيضًا في السياق التاريخي بين النظام الجمهوري لألمانيا واحساسها المأساوي بأنها أمة مهزومة ، وهكذا فقدت الديمقراطية اتصافها الصحيح ، ولم تجد الجماهير وسيلة للتعبير عن ذاتها ، وأصبح الطلل الجمعي للمجتمع في حالة شلل وعجز تلمين ، وهو ما سهل على النازية أن تفرض سيطرتها على الجماهير تحت دعوى النزعة الوطنية ، وإذا كان ما يقوله كراكاور وأيزنر صحيحًا - وهذا هو ما اعتقده بالمثل - فإن انهود السينما الألمانية - بسبب عوامل خارجية عديدة - قد أصبح حكميًا مع وجود شلل داخلي ، ساعدت السينما الألمانية نفسها بل والمجتمع الألماني كله ، على حلقه ، لم يكن النازيون إذن هم

الذين دمروا السينما الألمانية ، ولكن السلي حرمها هو  
 السبيل التكتيكي الذي سمح للنازيين بالصعود الى قمة السلطة ،  
 وعلى الرغم من ان شركة ، اونا ، حاولت ان تقوم بانتاج القليل  
 من الافلام المهمة بين عامي ( ١٩٢٩ و ١٩٣٣ ) ، فان شرارة الجبهة  
 الكامنة في السينما الألمانية كانت قد انطفأت ، وهي الشرارة التي لن  
 تندلع مرة أخرى طوال فترة طويلة بسبب السلبية ثائرة ، وقارة أخرى  
 بسبب تقسيم ألمانيا في أعقاب الحرب العالمية الثانية ، لكن الشرارة سوف  
 تقف من جديد مع جيل من الألمان الذين ولدوا بعد الحرب الثانية ،  
 ودخلوا الى عالم الوعي الفني والسياسي في أواخر الستينيات ، عندئذ  
 سوف تصبح السينما الألمانية ( كما سوف نرى في الفصل الثامن عشر )  
 واحدة من أهم صناعات السينما تأثيرا في كل أنحاء أوروبا ، ومع افلام  
 سينمائيين لامعين مثل فيرر هرتزوج ، واينر فيرنر فاسيندو ، فيم فينلوز ،  
 وجان غاوي شتراوب ، وسوف تقف السينما الألمانية مرة أخرى على  
 قدميها ، وتسير شوطا طويلا لتصبح على قمة السينما العالمية في  
 العالم كله .



میر کیمرہ فی ہندوستان



شارلی شاپلن فی "ہندوستان کی ادب"



المخرج الأمريكي دو جريغيت



فيلم "مولد ليه" لجريغيت



١٠٠ - ١٠٠

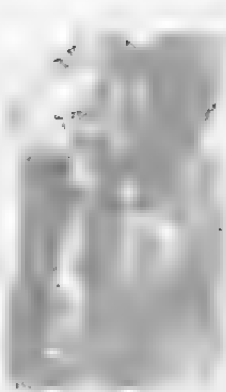
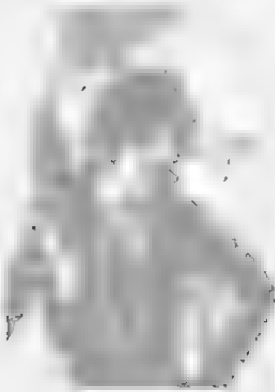
شكر الله



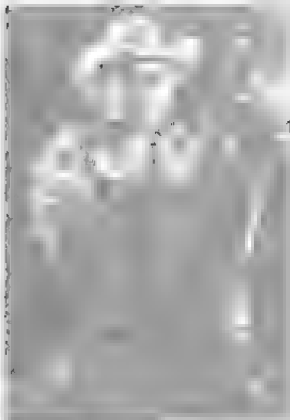
سنة ١٤٠٠ هـ



قبة المجتمع من إخراج سريدي



قبة الكهنة الأخيرة من إخراج سريدي



وليد من هارب مر  
والمرحوم الويسر.



هلم مشروب ألف فرسخ تحت الماء من إخراج ميليس

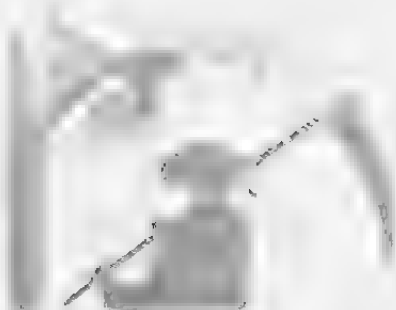


فيلم لصيحه "الاحيرة" من اخراج موردي



فيلم "عالمية المصطفى" من اخراج جونا





هلم تمسحر النساء للمخرج كارل فون دور نريه

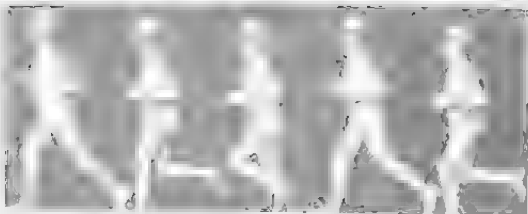


هلم تمسوره النكتور كالهاري ودرة التسيوية الاله

مسجد سلیمان (الکویت) من صوم "المنارة" و"مکین"

عالم تموک من الشمال من إخراج فلانسی

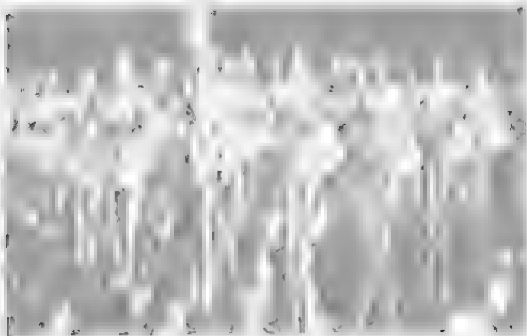




خمس من في التصوير لسمندر على



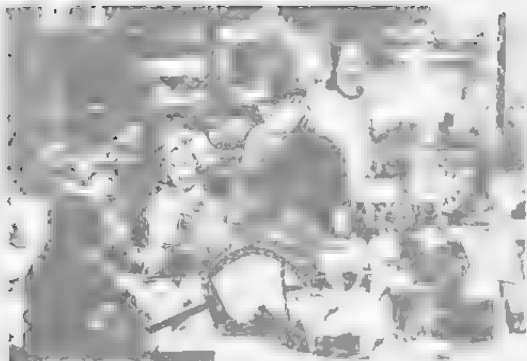
تيد معي الحار من لاند الباطنة



خود بنوید بھٹہ (سمول) اور شہباز لدی صحنہ دہلی بزرگی کے لئے  
 "گھنٹوں کے لطف" کے عام ۱۹۳۷ء



خور جلیلیہ و حریت حریر کے مشہد لطف میں فلم "ملکہ کریستینہ"



بهر روزی که نور مدح اهل حق می دهد هر پیر لایق "ام"



پروفسور دکتر کارلوف می گوید "عروس هر یکشتی"

## السينما السوفيتية الصامتة ونظرية المونتاج ( ١٩١٧ - ١٩٣١ )

### سينما ما قبل الثورة

قبل الثورة البولشفية ( الشيوعية ) في أكتوبر ١٩١٧ ، كانت صناعة السينما في روسيا تنسب في جوهرها الى أوروبا ، فقد قام وكلاء الأخوين لومبير ، وباتيه ، وجوكون وغيرهم ، بتأسيس فروع للتوزيع في المدن الروسية الكبرى عند نهاية القرن التاسع عشر ، ولم يتأسس أول استوديو سينمائي روسي حتى عام ١٩٠٨ ، لذلك كان ثمانون في المائة من الأفلام التي تعرض في روسيا بين ١٨٩٨ والدلاع الحرب العالمية الأولى أفلاما مستوردة ، ليهيض هذا الرقم بين عامي ١٩١١ و ١٩١٦ الى ٢٠ ٪ ، وذلك لأن عدد الشركات المحلية التي تنتج الأفلام قد زاد من ثمانى عشرة شركة الى صبح وأربعين شركة ، بسبب غياب المنافسة الخارجية في زمن الحرب ، لكن معظم هذه الشركات كانت تقوم على رأسمال هزيل - وبحلول منتصف عام ١٩١٧ ، لم يتبق الا ثلاث شركات كبرى في كل أنحاء روسيا ( وهى شركات إيرموليف ، كاتيجر لكوف ، وباتيه ) ، وكان تسفون في المائة من عملية صناعة الأفلام مركزا في المصن الكبيرى مثل موسكو وبتروجراد ( ظلت المدينة تعمل اسما ألمانيا هو « سانت پترمبيرج » ، حتى دخلت روسيا الحرب ضد ألمانيا عام ١٩١٤ - ليصبح اسما « بتروجراد » ، كما أعاد البولشفيون تسميتها في عام ١٩٢٤ الى « لينينجراد » ) ، كما كانت كل المبدات التقنية والأفلام الخام يتم استيرادها من ألمانيا وفرنسا .

كانت صناعة السينما في روسيا صغيرة ، لأن السينما لم تكن له أهمية بمقدار ما كانت في الغرب ، فكل مسييل المال

كانت الطبقة العاملة الروسية - على عكس فرنسا في ألمانيا - تعاني من الفقر الشديد ، حتى أنه لم يكن في استطاعتها الذهاب إلى دور العرض لمشاهدة الأفلام ، كما أن الطبقات الحاكمة بنوعها المثالية في الرهبنة لم تكن تعبر هذا الأمر أي اهتمام ، ومع ذلك فقد أنتجت السينما الروسية في فترة ما قبل الثورة بعض الأفلام المهمة ، ففي عام ١٩١٣ قام الشاعر « فو التزعة المستعبدية » فلاديمير ماياكوفسكي ( ١٨٩٣ - ١٩٢٠ ) ، وببعض رفاقه ، بصياغة بيان خليجي على فيلم بعنوان « اللوم في الكباريه المستقبل رقم ١٣ » ، كما قام المخرج المسرحي الكبير فيسولود مايرهولد ( ١٨٧٤ - ١٩٤٠ ) ، بين عامي ١٩١٥ و ١٩١٦ ، بالتجاس عملي أدبيين شعبيين واعاداعدا للسينما ، مما رداية أوسكار وايلد « صورة دوريان جراي » ( ١٩١٥ ) ورواية ستانفلاف بوزييفسكي « الرجل القوي » ( ١٩١٧ ) ، حيث أظهر مايرهولد في الفيلمين أساسا سينمائيا بمفهوم الميزانين ، لكن أكثر أفلام هذه الفترة أهمية هو فيلم « الأبي صرجيوس » ( ١٩١٨ ) من رواية ليف تولستوى ومن إخراج ياكوف پروتازانوف ، وهو الفيلم الذي تفوق فيه التمثيل والتصوير والبناء السردى على كل ما سبقه من أفلام ، وكانت معظم أفلام هذه الفترة أفلاما متواضعة تنور في عالم الميلودراما التاريخية وأفلام الرعب وأفلام الكوميديا الهزلية .

وعندما دخلت روسيا الحرب في عام ١٩١٤ ، توقف استيراد الأفلام الأجنبية ، وحاولت الحكومة القيصرية تنشيط الانتاج المحلي خاصة في مجال الأفلام التسجيلية والتعليمية ، فقامت بتأسيس « الادارة العسكرية للسينما تحت اسم لجنة سكوييليف » ( الذي كان رئيس هذه الادارة التي أنشئت أصلا لمساعدة المحاربين المقدماء في الحرب الروسية اليابانية ) . وقد حصلت هذه اللجنة على حق تصوير الأفلام على جبهة الحرب ، وعلى حين ظلت معظم شركات الانتاج تقدم الأفلام التجارية تنقسم بزعة التسلية الهروبية ، فإن لجنة سكوييف قد حاولت تشجيع انتاج الأفلام التسجيلية التعليمية ، في محاولة لايقاف حالة السخط القوي ضد نظام القيصر ، لكن مثل هذا الجهد لم يكن ممكنا له أن يسجح ، لأن الأحوال الاجتماعية في روسيا قد سادت خلال العام الثاني من الحرب ، إلى الدرجة التي بدا فيها أن الثورة باتت وشيكة ، وخاصة أن قوات الجيش قد عانت من هزائم متتالية ، بسبب سوء التغذية وقلة المعدات ، وسادت حالة من نقص الطعام والوقود في كل مكان ، وشعر الشعب كله أنه قد أصبح في حالة يرثى لها .

### جلود السينما السوفيتية

في مارس ١٩١٧ تمت الاطاحة بنظام القيصر لتصل إلى السلطة حكومة برلمانية مؤقتة ، تحت رئاسة اليكسندر كيرينسكي ( ١٨٨١ -



١٩٧٠ ، الذي اتخذ قرارا لا يتسم بالحكمة باستمرار روسيا في الحرب ، قامت حكومة كيرينسكي على الفور بإلغاء الرقابة على الأفلام ، وإعادة تنظيم لجنة سكريبيليف ، هذه المرة لإنتاج الأفلام وعناية هذه نظام القيصر ، لكن الإدارة الجديدة لم تنجح الا في صنع فيلمين ، هما « القيصر نيكولاس الثاني » ، و « الخافي لن يموت » ، وذلك لأن الحكومة المؤقتة قد تمت الاطاحة بها بدورها على يد البلاشفة ، برعاية للأديب ايليتش لينين ( ١٨٧٠ - ١٩٢٤ ) ، خلال ثورة أكتوبر ١٩١٧ ، ليقلب ذلك تاسيس حكومة السوفيت في بروجراد ، وتندلع الحرب الأهلية خلال ثلاث سنوات قاسية بين « الحمر » ( المناصرين للشيوعية ) ، و « البيض » ( المعادين للشيوعية ) ، وانصارها في الجيش الروسي ، وتمتطيع قوات الحلفاء في الحرب العالمية الأولى أن تغزو روسيا ، ويتم فرض مقاطعة اقتصادية صارمة عليها ، لينهار الاقتصاد تماما وتسود حالة من المجاعة . في الفيلم الذي أخرجه وارين بيتي « الحمر » ( ١٩٨١ ) - بصرف النظر عن قيمته السينمائية المتواضعة - فإنه يمكن لنا أن نرى صورة دقيقة لهذه الأحداث ، والتي تمتد على حياة جون ريد ( ١٨٨٧ - ١٩٢٠ ) الصحفي الأمريكي الثوري الذي اشترك في ثورة أكتوبر ، وكتب عنها كتابه « عشرة أيام هزت العالم » ( ١٩١٩ ) ، الذي اعتمد عليه إيرنستين في صنع فيلمه « أكتوبر » ( ١٩٢٨ ) ، كما قام صغ جي بولودا تشوفاك بصبغ فيلمين ملحميين عن نفس الكتاب ، هما « الثواقيس الحمراء : المكسيك بين الثوران » ( ١٩٨٢ ) و « الثواقيس الحمراء : لقد وايت ميلاد العالم الجديد » ( ١٩٨٤ ) ، وهما من الانتاج المشترك مع المكسيك وإيطاليا ، لكنها لم يحصلوا على ترشيح نقى خارج الاتحاد السوفيتي .

وفي وسط هذه الحالة من الفوضى ، نظر البلاشفة الى السينما كأداة لإعادة توحيد تلك الأمة الممزقة ، لقد كان الحزب الشيوعي يضم مئتي ألف عضو من المفترض فيهم أن يستطيعوا قيادة شعب من ١٦٠ مليوناً - أغلبهم من الأميين الذين ينتشرون عبر أكبر مساحة في العالم يضمها وطن واحد ، يتحدثون بما يزيد على مائة لغة مختلفة ، لهذا فإن البلاشفة كان أمامهم مهمة عاسلة لتحويل السينما لأن تكون الوسيط الأكثر فاعلة لتعزيز التواصل والتماسك بين تلك الكتلة الهائلة من البشر ، فالسينما هل أية حال تستخدم لغة واحدة - لا تحتاج لفهمها لتعليم خاص - كما أنه يمكنها من خلال التوزيع الهائل أن تقوم بتوصيل نفس الأفكار الى الملايين من الناس في نفس اللحظة ، وكما أعلن لينين بنفسه في تقييمه لهذه الحالة فإن « السينما بالنسبة لنا هي أهم الفنون على الإطلاق » .

ولسوء الحظ ، فقد كان الغلب المتعجب والمعجب الدين يشنون الى السينما التجارية فيما قبل الثورة من الرأسماليين المصادر للحكومة البلشفية ( والمكس صحيح بالطبع ) . لهذا ساجر هؤلاء الى أوروبا ، واخذوا معهم مبدعاتهم ومخزونهم من الفيلم الخام ، كما قاموا بتدمير الاستوديوهات التي خلفوها ورأسهم ، ولم يكن ممكننا استيراد معدات جديدة أو أفلام فلم الى روسيا ، بسبب المقاطعة الأجنبية ، ومع ذلك فإن الحكومة السوفيتية حاولت مواجهة هذه العراقيل ، فقامت بالقضاء لجنة سكوبيليف لتبني : « لجنة السينما » ، كقسم خاص داخل وزارة التعليم ، وهي الوزارة التي كان يتولاهم الكاتب المسرحي والناقد الأدبي أناتولي لوناشارسكي ( ١٨٧٥ - ١٩٣٣ ) - وفي أغسطس ١٩١٩ ، تم تكميم صناعة السينما السوفيتية ، لتتخضع لنشاطات « لجنة السينما » التي كانت ترأسها روجة لينين : ناديجدا كروبسكايا ( ١٨٦٩ - ١٩٣٩ ) ، لتقوم اللجنة بإنشاء مدرسة للسينما في موسكو لتتربسب الممثلين والفنيين للعمل في السينما ( وبمسد فترة وجيزة تم انشاء مدرسة أخرى في مروجراد ) . ولقد كانت تلك هي المدرسة الأولى من نوعها في العالم ، ومازال حتى اليوم من بقي أكثر هذه المدارس احتراماً ، كانت مهنة المدرسة في البداية هي تدريب الأفراد على إنتاج الأفلام التحريفية ، على شكل جرائد سينمائية ، تستخدم من أجل الدعاية لجباوى الحزب ، وعند عام ١٩١٨ كانت هذه الجرائد السينمائية يتم عرضها في جميع أنحاء روسيا ، من خلال قطارات وصفن مهمتها الوحيدة هي تصدير الثورة من المراكز الحضارية الى الأقاليم ، وهي مهمة هائلة في بلد يضم سنتمس مساحة العالم ونسبة كبيرة من البشر ذوي الجلود القومية والثقافية التباينة ( من الأمور الغريبة أن هذا النشاط الثوري كان يتم تمويله به عام ١٩٢٢ من العائدات التجارية لعرض الأفلام الأمريكية ، التي كان يتم استيرادها حصيصاً لهذا الغرض ، بأوامر من لونا شارسكي ولينين ، وفي الحقيقة لمي الفترة بين ١٩١٨ و ١٩٣١ تم عرض ١٧٥٠ فيلم أمريكي وألماني وفرنسي من الاتحاد السوفيتي ، بالمقارنة مع حوالي ٧٠٠ فيلم من الإنتاج المحلي ) .

ولم يكن غريباً في ظل هذا النقص الحاد في الفيلم الخام ، والظروف المضطربة للدولة السوفيتية الجديدة ، أن تكون كل الأفلام التي تم إنتاجها خلال سنوات الحرب الأهلية ( ١٩١٨ - ١٩٢١ ) هي جرائد سينمائية دعائية - لهذا ، فإن السينما السوفيتية كانت منذ لحظة ميلادها سينما تسجيلية دعائية ، وكان أول فنانينها المهمين هو دزيجا فرتوف ، الذي كان أول فنان وصاحب نظرية سينمائية للفيلم التسجيل في العالم كله .

## دزيجا فيرتوف و (السينما - العين)

ولد دزيجا فيرتوف في بيااليسستوك في بولندا ، التي كانت جزءا من الامبراطورية الروسية ، ( وكان اسمه الاصل دينيس كاولفان ، لكنه اختار لنفسه اسم الشهرة حوالي عام ١٩١٥ والذي يعني باللسي الأوكرانية والرومية « صوت الكاميرا السينمائية التي مدار باليد » ومن الجدير بالذكر ان فيرتوف شقيقين لها مكان مهم في تاريخ السينما الأول هو يوريس كاولفمان ( ١٩٠٧ - ١٩٨٠ ) ، الذي كان من اعظم المصورين في العالم بالفيلم للحام من الأبيض والاسود ، وقد عمل مع جان فيجو في فرنسا ، أما في أمريكا ، فقد قسام بصوير أفلام عديدة لأبليا كازان - ليفور بجائزة الأوسكار عن تصويره لفيلم « علي وصيف الميناء » ( ١٩٥٤ ) - وصيدني لوييت وآخرين ، أما الشقيق الثاني فهو ميخائيل كاولفمان ( ولد عام ١٨٩٧ ) الذي بدأ مصورا لأفلام فيرتوف ليقوم بعدها بإخراج بعض الافلام التسجيلية .

استطاع دزيجا فيرتوف ( ١٨٩٦ - ١٩٥٤ ) أن يصبح المحرر المسئول عن الجريدة السينمائية التي تصدرها لجنة السينما منذ عام ١٩١٨ . حيث كان المصورون يطوفون بأنحاء البلاد ليسجلوا انتصارات الجيش الأحمر في الحرب الأهلية ، ونشاطات الحكومة الشعبية الجديدة وكانت النقاط المصورة يتم تسجيلها في موسكو ، ليقوم فيرتوف ومساعديه بتوليها في جرائده سينمائية ، وفي البداية كان فيرتوف قائما بجميع هذه المادة المصورة بطريقة تقليدية ، لكنه بدأ تدريجيا في تجريب طرائق تعبيرية جديدة في التوليف ، وبحلول عام ١٩٢١ كان قد أتم ثلاثة أفلام تسجيلية طويلة ، قام بتوليها من لقطات الجرائد السينمائية الأسبوعية - وهذه الأفلام هي « ذكرى الثورة » ( ١٩١٩ ) ، و « واقعة ساريتسين » ( ١٩٢٠ ) ، وغلبه ذو الثلاثة عشر جزءا « تاريخ الحرب الأهلية » ( ١٩٢١ ) - وفي هذه الأفلام جميعا قام فيرتوف بتجريب استخدام لقطات قصيرة جدا قد تصل الى كادر واحد أو كادرين ، بالاضافة الى استخدام التلوين اليدوي ، ومناظر فرعية موحية ، استثمارا من شعارات ثورة ويراما المخفرون بحروف كبيرة وكأنها متاعف صاخرة ، بالاضافة الى محاولة فيرتوف إعادة بناء الأحداث التسجيلية بشكل درامي .

كانت الفترة التي جاءت في أعقاب الثورة واحدة من أكثر الفترات توجعا في الإبداع الفني، ولأن أفلام فيرتوف الأولى كانت مؤيدة للسوفييت

على نحو كروي ، فقد تم تشجيع تجاربه برعاية « لجنة السينما » ، ليبدأ في أن يجمع حوله مجموعة صغيرة من شباب التسجيلين المزمعين بالثورة ، والذين أطلقوا على أنفسهم مجموعة « السينما - العين » ، قامت هذه المجموعة بإصدار سلسلة من السينمات الثورية في بداية العشرينيات ، تستذكر السينما الروائية التقليدية وتصفها بالعجز ، وتطالب بأن تحل مكانها سينما جديدة تقوم على « إعادة تشكيل المادة التسجيلية التي تقوم الكاميرا بتسجيلها » كما قال فيرتوف<sup>١</sup> أن التعبيرات ذات الدلالة هنا هي « ثورة الكاميرا على التسجيل » و « التشكيل » حيث أن فيرتوف ورفاقه كانوا يؤمنون بالقوة المطلقة للسينما على لسع الواقع كما هو موجود بالفعل ، لكنهم كانوا يؤمنون أيضا بضرورة توليف وإعادة تشكيل هذا الواقع ، لخلق واقع فني قادر على التعبير والاقناع ، أن هذه المعتقدات - التي أطلق عليها فيرتوف « السينما العين » - قد أسهمت كثيرا في جعليات المونتاج التي سوف تصود في السينما السوفيتية الصاعدة بعد عام ١٩٢٤ ، لكنها أيضا استطاعت أن تتجسد في أفلام تسجيلية مهمة .

وفي عام ١٩٢٢ ، أصدر لينين تعليمات بضرورة أن تكون هناك نسبة بين انتاج الأفلام التسجيلية والأفلام التسلية ، وعلى الرغم من أن هذه النسبة لم يتم تحديدها أبدا ، إلا أن فيرتوف كان يصر دائما على أن تكون الأفلام التسجيلية أربعة أضعاف الأفلام الروائية ، وبعد فترة قصيرة بدأ في إصدار سلسلة جديدة من الجرائد السينمائية التي تتميز ببراعة الفكرة في التقطيع ، وتحمل عنوان « الحقيقة السينمائية » ، كانت الأفلام الثلاثة والمبرورث التي أصدرها فيرتوف من هذه السلسلة ، بين ١٩٢٢ و ١٩٢٥ ، تطبيقا عمليا لنظرياته ، حيث استخدم فيها الفيديو من التقنيات التحريرية ، لكنها لم تحقق الطريق الذي تمتص به سلسلة أفلامه الأولى « السينما العين » ، فعلى حين كانت سلسلة « الحقيقة السينمائية » تعتمد على اللقطات الأرضية وحدها ، فإن سلسلة « السينما العين » كانت قد استخدمت المخرج التوتوغرافية والتصوير التوتوغرافي للأشياء مباشرة بالصبر ، والطبع المزدوج ، والكاميرا الخفية ، حتى أن أحد النقاد أطلق عليها « رؤية ملحمية للمواقف اليومية » . وبين عامي ١٩٢٥ و ١٩٢٩ صنع فيرتوف ثلاثة أفلام تسجيلية طويلة هي « قطعوا أيها السوفييت » ( ١٩٢٦ ) ، و « جنس العالم » ( ١٩٢٦ ) ، و « رقم ١١ » ( ١٩٢٨ ) ، لكن أهم أعماله السينمائية التي تعتبر بحثا عمليا في تقنيات « السينما العين » كان فيلم « الرجل والكاميرا السينمائية » ( ١٩٢٩ ) .

يستخدم هذا الفيلم كل أدوات التوليف والتصوير المعروفة في السينما الصامتة ، لخلق صورة عن « الحياة كما يعيشها الناس » ، في يوم عادي في موسكو من الفجر إلى الشفق ، ولكن فيلم « الرجل والكاميرا السينمائية » يدور عن السينما ذاتها ، أكثر من تناوله للحياة في موسكو ، لأنه يبدو كما لو كان في حالة بحث دائم عن الكشف عن عملية صناعة الفيلم ذاتها . ففي الفيلم تكرر لقطات للصور السينمائي وهو يقوم بتصوير الفيلم . ولزوجة فيرتوف المونتيرة اليزافيتا سفيديوا وهي تقوم بتوليده ، بالإضافة للقطات لجسمه وكأنه يساعد الفيلم ذاته . وهكذا فإن الفيلم لا يتبنى وجهة نظر واحدة نرى من خلالها اللقطات ( نالفيلم لا يكفى بأن يعرض لنا ما يراه المصور أو المخرج من خلال عينة الكاميرا ولكنه ينتقل فجأة لكي يجعلنا نرى هذا المصور وهو يقوم بالتصوير ) . وبذلك فإن الفيلم يستعرض قدرة الكاميرا على التلاعب بالواقع ، وإعادة تشكيله ، في تقنيات سينمائية لا تتوقف عن استبدال بعضها بالبعض ، مثل التفحرات في سرعة التصوير ، والمزج ، والشاشة المنقسمة ، واستخدام العدسات المنشورية ( التي تعطي صورة عديدة للواقع كأننا نراه من خلال مرآة متعددة ) ، والتحريك ، وتصوير الأشياء الدقيقة ، والمونتاج شديد التعقيد والبراعة . لقد تحول فيرتوف في فيلم « الرجل والكاميرا السينمائية » من كونه سينمائيا تسجيليا ، ليصبح شاعرا سينمائيا قادرا على ابتداء نوع من الأفلام ، يمكن أن نسميه « ما بعد السينما » أو كان السينما تطلق ذاتها ، لذلك فإن فيرتوف استطاع استباق أعمال الموجة الفرنسية الجديدة ( وهو الأمر الذي سوف نتناوله في الفصل الثالث عشر ) . وكما قال عنه ألكسندر ديفيد بورجويل ، فإن « فيرتوف استطاع أن يرتقى إلى قمة من قدرة السينما على تأمل ذاتها . قبل فترة طويلة من فيلم نقاد « كراسات السينما » الماركسيي ، بالدعوة إلى سينما تفلن عن مصادرها خلال عملية الإنتاج والاستهلاك » ، ( أو بكلمات أخرى الدعوة إلى سينما لا تحاول خداع المشاهد بأبهاض برائع سينمائي زائف ، لكنها تحاول أن تكتشف له دائما عن حيلها التقنية . ليشرح دائما أنه أمام أدوات سينمائية لتصوير الواقع ) .

وعلى عكس معظم فناني السينما الجادين والمعاصرين له ، فقد كان فيرتوف يرحب بقدوم عصر السينما الصامتة ، لأنه كان يرى في الصمالة الصوت أداة لتحرر « السينما - العين » بواسطة « الراديو - الأذن » ، لذلك استمر في صناعة الأفلام حتى الأربعينيات التي كان من بينها « الشمس : صيفونية دون باسان » ( ١٩٣٦ ) ، و « ثلاث أغنيات عن

**لينين** ( ١٩٢٤ ) • وعلى الرغم من أن تأثيره المسمى خلال الثلاثينيات - سواء على السينما التسجيلية التقليدية والطليعية معا - كان قويا ، فإن تحول فيرتوف إلى نهاية العشرينيات من الأفلام التسجيلية القصيرة ( التي كان يتم عرضها للجمهور العادي في الاتحاد السوفيتي مع أفلام التسلية الروائية ) إلى الأفلام التسجيلية الطويلة ( التي لم يكن يراها المسرحيون العاديون ) ، كان هذا التحول سببا في أن تلتصق به السمعة بأنه سينمائي يحتاج دائما إلى من يقوم بالإنعاش على أفلامه ، لأن هذه الأفلام لم تكن تستطيع أبدا أن تعطي تكاليفها • لذلك نظر المسئولون إلى الأفلام فيرتوف على أنها تستنزف الكثير من أموال الحكومة ، وهو ما كان سببا في نفور ستالين منه خلال الثلاثينيات ، ليصبح فيرتوف متهمًا بارتكاب خطايا الوقوع في « النزعة الشكلية » ، وهي الخطيئة التي كان يراها رجال الحزب على أنها خطأ لا يخفى ، يقع في مازق الأعلى من الشكل الجمال على حساب المضمون الأيديولوجي ، ومع ذلك فإن فيرتوف أصبح خلال الستينيات والسبعينيات ثيبا لحركة « سينما الحقيقة » ( وهو المصطلح المقترض من « الحقيقة السينمائية » عند فيرتوف ) ، وأبى للسينما اللاروائية الجديدة • ولم يكن غريبا أن يقوم جان - لوك جودار ، مخرج الموجة الجديدة الفرنسية ، ورسالة السياسيين ، بتأسيس « جماعة ذريعا فيرتوف السينمائية » التي قامت بإنتاج العديد من الأفلام التسجيلية ، التي تستلهم أفلام فيرتوف ، بين عامي ( ١٩٦٨ و ١٩٧٣ ) • لكن الأكثر أهمية هو أن ما يبدو لنا واضحا اليوم بأن فيرتوف قد ساهم مساهمة فعالة في تأسيس السينما السوفيتية الصاعدة ، وهو الدور الذي يجمله جديرا بمكانه ومكانته في تاريخ السينما •

### ليف كوليشوف وورشة كوليشوف

كان ليف كوليشوف ( ١٨٩٩ ~ ١٩٧٠ ) واحدا من أهم الشخصيات التي شاركت في تأسيس صناعة السينما السوفيتية • لأنه كان من المخرجين القليلين الذين بدأوا حياتهم الفنية قبل الثورة • واستمروا في العمل في روسيا بعد عام ١٩١٧ • دخل كوليشوف عالم السينما كعضو للديكور في أفلام للمخرج **اليجيتس باور** ( ١٨٦٥ - ١٩١٧ ) ولم يكن عمر كوليشوف قد تجاوز السابعة عشرة ، كما أتاحت له الفرصة لاستكمالته اخراج آخر أفلام باور الروائية « بعد السعادة » ( ١٩١٧ ) ، عندما أصبح المخرج أصابة قاتلة أثناء تصوير إحدى اللقطات • كما انضم كوليشوف خلال الحرب الأهلية كمصور سينمائي للفرقة العمل الذي كان يطوف

في اتحاد روسيا لتصوير الأفلام الدعاية ، كما كان عضوا نشطا في تأسيس « المؤسسة السينمائية » الحكومية عام ١٩١٩ . كان كوليشوف - مثل فرتوف - مهتما بنظرية السينما بقدر اهتمامه بممارستها ، لذلك قام بنشر مقالاته الأولى عن هذا الموضوع عام ١٩١٧ في صحيفة سينمائية متخصصة ، لكن رؤسائه في مدرسة الفيلم لم تكن لديهم الثقة الكاملة في قدرات شاب متحمس في الحداثة والعشرين من عمره ، لكي يصل في محيط شديد التقليدية والصرامة ، لذلك فاتهم قد سمحوا له بإدارة مجموعة دراسية صغيرة خارج النظام الرسمي للمؤسسة التعليمية ، وكانت تلك هي « ورشة كوليشوف » ، التي جذبت إليها أكثر الطلبة الشباب ثورية وابتكارا في مدرسة السينما ، وقد كان بينهم سرغي ايزنشتين ، وبودفكين . وهي الورشة التي وجهت كل اهتمامها في تجريب فرائق التوليف .

وبسبب النقص الحاد في الفيلم الخام والمعدات ، الذي عانى منه الاتحاد السوفيتي في أعقاب الثورة ، فإن الورشة بدأت تجارتها بإنتاج « أفلام بدون سيلولويد » ، حيث كان كوليشوف وطلابه يكتبون السيناريوهات ويقومون بإخراجها وتمثيلها ، أو بالأحرى تمثيل تصويرها ، كما لو أنه كانت هناك كاميرا حقيقية ، ثم يقومون - على الورق - بتجميع هذه « اللقطات » في « أفلام » ( بكللمات أخرى ، لقد كان تصوير هذه اللقطات وتوليفها لا يتم في الواقع القليل ، وإنما من خلال تخيل أعضاء الورشة لها ، لذلك يمكن اعتسارها مشروعات أفلام مكتوبة على الورق فقط ) . ومع ذلك فقد استطاع كوليشوف في وقت وجيز أن ييأس مشروعا جديدا ، ونموذجا فريدا في التجريب . من خلال أكثر الأفلام تقيدا في البدء خلال تلك الفترة ، وهو فيلم « التخصيب » ( ١٩١٦ ) لتجريبكيت .

كان فيلم « التخصيب » قد تم استيراده في روسيا - في نفس عام عرضه بالأمريكا - لأغراض تجارية . لكن أصحاب دور العرض رفضوه بدعوى أنه غير مفهوم وغير ملائم للعرض للجماهير . ( كان صاحب الشركة المستوردة للفيلم في روسيا هو جاك روبر سيبرايو ، الذي قام بعد الثورة بعرض خدماته على « لجنة السينما » - كوكيل لاستيراد الفيلم الخام والمعدات السينمائية المطلوبة - واستطاع بين عامي ١٩١٨ و ١٩٢١ أن يجمع مليون دولار من الودائع الروسية الموجودة منذ فترة ما قبل الحرب في مصادف مدينة نيويورك ، وتيجع بالفعل في اختلاسها بوثائق

مزورة . لكن الحكومة السوفيتية استغنت عن خلعائه في عام ١٩٢١ بسبب عدم اعتراف الولايات المتحدة بها ، ليهرب سبيرازيو بأمواله الى أوروبا . ولقد تحولت هذه الوقائع الى فيلم كوسينسكي تيليزيوني عام ١٩٧٨ من إنتاج بي . بي . سي . تحت اسم « شكري ايها الرفاق » من إخراج جيم هوكنز .

وهكذا ، فإن فيلم « التمصب » ظل على الرف الى ما بعد الثورة . لينظم البلاشفة عرضه الأول في بروجراد ( نوفمبر ١٩١٨ ) ، وموسكو ( مايو ١٩١٩ ) ، وذلك لأنهم وجدوا في الفيلم عناصر ثورية « تحريرية » قوية . لقد تأثر لينين بها وآه في القصة المعاصرة داخل الفيلم ، حين فهمه على انه تعاطف مع البروليتاريا . وأصدر أوامره بضرورة عرضه في جميع أنحاء الاتحاد السوياتي ، ليستمر عرضه بالعمل عشر سنوات متصلة . ومن أجل تحقيق ذلك تم تجميع كل قصاصات الفيلم الخام المتاحة من أجل طبع نسخ من فيلم « التمصب » . كما أن هناك بعض الأقارب حول أن لينين قد قام بالفعل بالاتصال بجريفيث ليعرض عليه الاشراف على صناعة الفيلم السوفيتية ، وفيما يبدو ان دافع جريفيث لعرض النظر عن هذا العرض هو انه تزامن مع التشاح لاستوديوهاته الجديدة في مامرونك ' على أية حال فإن فيلم « التمصب » قد أصبح يمثل أول نجاح في صناعة وتجارة السينما السوفيتية على المستوى الجماهيري والسياسي والجمالي . وكما كتب جاي كيدا في كتابه المصنف عن تاريخ السينما الروسية والسوفيتية : « نحن نعرف على وجه اليقين ، أن فيلم « التمصب » قد حقق نجاحا حاسما ، كما نعرف بنفس القدر من اليقين انه حقق تأثيرا جاليا وفنيا هائلا على كل السينمائيين السوفيت الشباب ، وسكن القول انه ليس هناك فيلم سوفيتي واحد ذو أهمية تم صنعه في السنوات العشر التالية على عرض « التمصب » يخلو من التأثير بهذا الفيلم » .

لقد كان هذا التأثير من القوة والعمق والانتشار ، داخل مجموعة « ورشة كوليشوف » ، الى الدرجة التي كانت فيها نسخ من فيلم « التمصب » ( وايضا من فيلم « حولة » بعد رفع الحظر الاقتصادي على الاتحاد السوفيتي في عام ١٩٢٠ ) ، كان يتم عرضها دون توقف . وتذهب بعض الأقوال الى ان ذلك أدى في النهاية الى الحد الذي تمزقت فيه شرائط الفيلم ، لقد استغرق كوليشوف وطلبتة شهريا عديدة ، في الدراسة الدقيقة للطريقة التي قام فيها جريفيث ببنائه فيلمه ، من خلال سرد روائي شديد التقيد ، من خلال الآلاف من اللقطات المنفصلة . وفي النهاية عثر أعضاء ورشة كوليشوف بأنهم لم يستوصوا قواعد هذا



النوع من التوليف ، ليقوموا في خطوة أكثر تقدماً بإعادة تركيب المشاهد بمئات من الطرائق المختلفة لتجميع لقطات الفيلم ، لتجريب الطرائق التي ينخلق بها المعنى من خلال ترتيب اللقطات ، ولأن محورين الفيلم الخام في الاتحاد السوفيتي قد أصبح متاحاً من جديد - وإن يكن على نحو محدود - بين عامي ١٩٢٢ و ١٩٢٣ ، كنتيجة للاتفاقيات التجارية السوفيتية الألمانية. ولنجاح السياسة الاقتصادية الجديدة ( نيب ) التي طبقها لينين ، فإن الفرصة قد باتت متاحة أمام كوليشوف لتطبيق نظرياته في تحليل البناء السياسي ، ليصل إلى آفاق أبعد مما ذهب إليه أي فنان سينمائي قبله . وعلى الرغم من أن الأسلوب الذي اتبعه كوليشوف في تجاربه الأولى مرصته ظروف ندرة الفيلم الخام ، فإن هدفه النهائي كان اكتشاف القواعد العامة التي يقوم من خلالها الفيلم بتوصيل المعنى إلى المتفرج . أو بكلمات أخرى اكتشاف الطريقة التي يقوم فيها الفيلم - باستخدام مصطلحات السيميوطيقا - بدور الدالة التي تشير إلى المدلول . ولهم تجربته الشهيرة التي سجلها بودفكين في كتابه « تكنيك الفيلم والممثل السينمائي » . قام كوليشوف باستخدام لقطة لوجه لا يجعل تعبيراً ( كانت في الحقيقة لقطة تصور مثلاً مسرحياً شهيراً ، هو إيفان موجوكن ، الذي هاجر إلى باريس بعد الثورة ) ، ومن خلال توليف هذه اللقطة بثلاث طرائق مختلفة ، استطاع أن يحقق انطباعاً مختلفاً يجعل الوجه يجعل تعبيراً معيناً . ففي المرة الأولى قام بتوليف هذه اللقطة مع لقطة أخرى لطبق ملء بالحساء الساخن ، وفي الطريقة الثانية يتم توليفها مع لقطة لجثمان امرأة في نابوتها ، أما التوليف في الطريقة الثالثة فيتم مع لقطة تصور حقلة صغيرة تلصق بلميتها ، وعندما قام كوليشوف بعرض تلك الشرائط على دوعيات مختلفة من الجمهور ، شعر المتفرجون بأن وجه الممثل في كل مرة كان يعطي الانحساس الدقيق الملائم مع ما يراه . وفي الملاحظات التي كتبها بودفكين عن تلك التجربة فإن « الجمهور قد تأثر بشدة بقدرة الممثل على التمثيل ، سواء في اشتغاله للحساء ، أو لحزنه العميق على المرأة الميتة ، أو اجساماته السمينة لتامله اللقطة في لهرها ، لكننا نعلم بالطبع أن الوجه كان هو نفس الوجه في كل المرات » . وهكذا توصل كوليشوف إلى ما يعرف اليوم بإسسى « مؤثرات كوليشوف » ( والتي استخدمها بودفكين فيما بعد في فيلم « الأم » ) ، والتي يمكن تلخيصها في أن اللقطة السينمائية تتعوى على قيمتين منفصلتين : الأولى كصورة كئيبة ، التعليق الذي تلتقطه من الواقع ، والثانية هي اللقطة التي تكتسبها في علاقتها مع لقطات أخرى .

في تجربة أخرى قام كوليشوف بتوليف لقطة لمثل وهو يتسم .  
ثم لقطة قرية لشمس . ثم لقطة أخرى لنفس المثل وله اعتراض الفزع .  
وعند عرض هذا التأليف على الجمهور فسر المتفرجون التسامح على أنه  
يصور شخصية جبانة ، لكن كوليشوف قام بتوليف عكسي للفتين المتضمتين  
يفهر فيهما المثل ، فكان انطباع الجمهور أن التسامح يصور شخصاً  
شجاعاً ، وهكذا توصل كوليشوف إلى أن القصة الثانية المتضمنة في  
اللحظة - التي يطلق عليها « مؤثر كوليشوف » - هي التي تكتسبها  
اللحظة في تجاوزها مع لقطات أخرى ، وأن هذه القصة شديدة الأهمية  
- بالمقارنة مع القصة الأولى - في خلق العديد من المعاني والدلالات - لقد  
استنتج أن المعنى في السينما هو وظيفة ينفذها شريط السيلولويد .  
وليس الواقع الموجود في اللقطات ، وأن هذا المعنى يتخلق من خلال تتابع  
أجزاء هذا الشريط . وبالنسبة فإن جريفيث كان قد مارس هذه القاعدة على  
نموذج نظري في كل أفلامه المبكرة ، لكن كوليشوف كان أولى من منحه هذا  
الوضوح النظري . والتأكيد على أنها القاعدة في خلق المعنى السينمائي .

ذهب كوليشوف في تجاربه إلى مدى أبعد عندما استطاع أن يخلق  
« منظراً طبيعياً صناعياً » من خلال « خلق جغرافيا غير حقيقية » ، وذلك  
من خلال تجاوز لقطات منفصلة تم تصويرها لأماكن مختلفة في أوقات  
مختلفة . في واحد من هذه التتابعات يرى المتفرج لقطة لرجل يتحرك من  
يمين الكادر إلى اليسار ، في أحد أجزاء موسكو ، ثم لقطة لامرأة تتحرك  
من يسار الكادر إلى اليمين في جزء آخر من المدينة ، ثم لقطة ثالثة لهما  
وهما يتصافحان في جزء ثالث من موسكو ، وفي نهاية هذه اللقطة يشير  
الرجل إلى شيء خارج الكادر ، ليرى المتفرج في اللقطة الرابعة البيت  
الأبيض في مدينة واشنطن ، ثم لقطة خامسة وأخيرة تصور الرجل والمرأة  
وحدهما بصعدان درج إحدى كنائس موسكو المشهورة . وهكذا استطاع  
كوليشوف أن يخلق أيهما سيثاليا بالوحدة في الزمان والمكان ، بالتقطع  
بين لقطات منفصلة لنفسه أماكن وأزمنة متباينة . كما استطاع  
في تجربة أخرى أن يخلق جسم امرأة ، باستخدام لقطات منفصلة لأجزاء  
مختلفة من أجساد العديد من النساء .

إن ما توضحه تجارب كوليشوف تلك هو أن الزمان والمكان  
الحقيقيين في السينما تابعا تماماً لميلية التأليف - « الإنتاج » - كما  
أطلق عليه السوفيت باستخدام الكلمة الفرنسية التي تعني « التجميع » .  
وكما يشير المؤرخ السيلفالي دوان ليفسكو ، فإن تجارب كوليشوف قد  
أوضحت أن قوة الترابط بين اللقطات في الإنتاج ليست كاملة في توليف

الشريط السينمائي نفسه ، ولكنها نتيجة للطريقة التي يتم بها « ادراك » المتفرج لهذا التوليف ، لذلك فإن عملية المونتاج تحدث في وعي صانع الفيلم والمتفرج على الصواء ، وبالطبع فإن جريث كان أول من اكتشف التأثير النفسي المصيق الذي يمارسه التوليف على المتفرج ، لكن المينمائيين السوفيت هم الذين استخلصوا القواعد الطرية لهذه العملية ، لكن الحقيقة أيضا هو أن نظرية كوليشوف عن المونتاج تجاوزت توليف جريث في الطريقة التي وصفها سرجي ايزنشتين حينما كتب : « كانت اللقطات القريبة عند جريث قادرة على خلق الجو العام وسمات الشخصية واتاحة تصوير تبادل الحوار بين الشخصيات الرئيسية ، بالإضافة الى تحقيق إيقاع متوتر في مشاهد المظاهرات ، لكن جريث لم يستطع أن يتجاوز مستوى التصوير المباشر والموضوعي للواقع ، ولم يحاول أبدا أن يستوله معنى جديدا من خلال تجاوز اللقطات » ، وبكلمات أخرى فإن توليف جريث كان في خدمة المرد الروائي الذي يتوقف عند سطح الواقع ، من أجل تطور الحبكة أو حكاية القصة ، ولم يكن الأسلوب « المجازي » في فيلمه « التعصب » الا نوعا من الاستثناء ، لكن مجموعة كوليشوف استطاعت أن ترى في المونتاج وسيلة وميزة ومعبرة ، يتم بها تجميع الصور المختلفة لخلق المجاز أو الرمز غير المتضمن في الصور ذاتها ، وانطلاقا من هذا المفهوم الأساسي استطاع ايزنشتين وبودكين - أكثر تلاميذ كوليشوف ذكاء - أن يواصلوا تأسيس نظرياتهم الخاصة عن المونتاج ، سواء من خلال الكتابة النظرية أو ممارسة صناعة الأفلام ، ولكن ليس قبل أن تقوم « ورشة كوليشوف » بنفسها بترحلة هذه النظريات إلى ممارسة فعلية .

في عام ١٩٢٣ ، استطاعت الورشة توليف الفيلم الخام والمعدات اللازمة ، لهذه في أول أفلامها الروائية ، الذي كان محاكاة ساخرة للأفلام البوليسية على الطريقة الأمريكية ، وهو الفيلم الذي يحمل اسم « المفكرات العجيبة لسيد غرب في أرض اليبلاسة » ( ١٩٢٤ ) ، والذي أخرجه كوليشوف ، وبالعقل فإن هذا الفيلم يعتبر أشبه بالحقيقة التي وضعت فيها مجموعة الورشة كل اكتشافاتها السينمائية ، لكنه كان أيضا فيلما بارعا ومسليا في عجالة المفاهيم المفلوطة عند رجل الشارع الأمريكي عن الثورة المشرقية ، تعكس قصة الفيلم عن الأمريكي ، رئيس جمعية الشبان المسيحيين ، الذي يتجول في موسكو السوفيتية في رحلة عمل ، متوقفا أن المدينة تحترق بالجرمن والأشراق ، وفي مصادفة ساذجة فإن عصاية من المتتبعين للثورة المضادة تلتقي به ، ليرى السيد غرب فيها كل ما كان يتوقه من فنون الغزق والرعب ، وعندما يرضخ لابتزازهم ،

ويكون على وشك تقديم مبلغ كبير من المال لهم . يتم انقاذه على أيدي رجاله  
انضبطة ، الذين يسعون له . ن يرى موسكو البلشفية الحقيقية ، وقد  
حلق القيس بجناح هائل لدى الجيوش الروسي ، ولكنه أصبح اليوم ذا  
أصية حواضنة سيبيا في ماريخ السبما الكوميديّة الصامتة .

قامت مجموعة كوليشوف أيضا بصنع آخر افلامها الروائية ، الذي  
كان من نوع الحيال العلمي المتسم بالفضوض والتشويق ، والذي يحمل  
اسم « شعاع الموت » ( ١٩٢٥ ) الذي أخرجه كوليشوف وكتبه بودوفكين ،  
تميز هذا الفيلم ببراعة تقنية مدعشة ، لكنه يقف في النهاية محسولة  
للتوليف بين مواد عديدة مأخوذة من مسلسلات سينمائية شهيرة ، مثل  
السلسلة الأمريكية « مقاطع يولين » ، وصلسلة « لانتوماس » الفرنسية .  
وربما لهذا السبب تعرض الفيلم للهجوم من قيادة الحرب الشيوعي تحت  
دموى قلة كفاءته الأيديولوجية .

تفرقت مجموعة كوليشوف في عام ١٩٢٥ ، على الأرجح كنتيجة لهذا  
الهجوم ، وأيضا لأن أعضائها الرئيسيين أرادوا أن يصنعوا أفلامهم  
الخاصة . لكن كوليشوف استطاع في العام التالي إخراج أكثر أفلامه  
الروائية شهرة في الغرب ، وهو « بقوة القانون » ( ١٩٢٦ ) ، الذي قام  
بتمويله اتحاد السينما الحكومي « سوفكينو » ، الذي تأسس في عام ١٩٢٤  
للاشراف على الشؤون السينمائية في كل الاتحاد السوفيتي من خلال  
التمويل الحكومي . اقتبس كوليشوف فيلمه بالاشتراك مع الناقد فيكتور  
شكولفسكي - صاحب النزعة الشكلية - عن القصة القصيرة « فتح  
المتوقع » من تأليف جالد لندن ، واستطاع هذا الفيلم أن يحقق مزيجا  
بارعا من قوة العاطلة وهندسية الأسلوب ، على الرغم من الميزالية الضليلة  
التي خصصها له اتحاد السينما ، وتدون معظم أحداث الفيلم في كوخ  
صغير بمنطقة نائية خلال الشتاء ، ليحكى قصة شخصين اضطررتما  
الظروف الى قتل شخصي ثالث لارتكابه جريمة اغتيال صديقين لهما . ليس  
هناك في الفيلم أي أثر للتوليف بين خطوط متوازية لأحداث مختلفة ،  
كما أن الفيلم يكاد ألا يفاد هذا المكان المهجور . ولكن كوليشوف استطاع  
من خلال المونتاج أن يستحق الاحساس باتساع المكان دراميا ، وهو ما يبدو  
أنه قد ترك أثرا واضحا على أسلوب كازوف ديري في فيلمه « الأم جان فانك »  
( ١٩٢٨ ) . وكما كتب أحد النقاد المعاصرين لكوليشوف ، فإن الدقة  
« الاقتصاد في فيلم « بقوة القانون » قد تحققت من خلال « صيغة جبوية  
وبالضبط تجرعت عن تحقيق أكبر قدر من النتائج بكل قدر من المجهود » .  
وللأسف ، فإن الفيلم لم يلق ترحيبا من معظم النقاد الرسميين في الاتحاد

السوفييتي ، كما أن الأفلام الثلاثة الصاعدة التالية لكوليشوف لم تحظى نجاحا ، وكان فيلبس الناطق الوحيد ذو الأهمية من بين أفلامه الخاطئة الأخرى هو « الغزو الكبير » ( ١٩٣٣ ) ، القبتس بتصرف عن عدة قصص قصيرة للأديب الأمريكي أو - هنري وهو الفيلم الذي يبدو أن كوليشوف قد ازداده أن يكون قصة رمزية عن الماضي الذي يعيشه الثنائون السوفيت تحت حكم ستالين . وعزل فيرنوف . فإن كوليشوف قد واجه اتهامات بارتكابه « التزعة الشككية » في مؤتمر السينمائيين عام ١٩٣٥ . مما اضطره للإعلان عن استنكاره لأعماله الأولى ، وتخليه عن الكاديه حولها . وقد استمر في صبح الأفلام حتى عام ١٩٤٤ . لكن بعدها مكافاته على الولاء للحزب بتعيينه رئيسا للمؤسسة السينمائية الحكومية ، التي ظل يلقى فيها المحاضرات حتى عام وفاته في ١٩٧٠ .

وعلى الرغم من أن كوليشوف قد ساهم في صنع بعض الأفلام السوفيتية المهمة . إلا أن أهميته الكبرى تنبع من كونه نظريا ، أكثر من كونه مساهما لصناعة الأفلام . لقد كان في الحقيقة أول نظري يحاول تطبيق نظرياته في تاريخ السينما ، وهو ما يلخصه بودولكين بقوله : « لقد كنا نصنع الأفلام ولكن كوليشوف هو الذي صنع فن السينما » . ( كتب كوليشوف بين عامي ١٩١٧ و ١٩١٩ ثمانية كتب . وما يزيد على سبعين بحثا في نظرية ومسألة السينما - ومن الناحية الفنية البحتة كان عالم النفس الأكاديمي هوجو مونستربرج هو أول أصحاب النظريات السينمائية في كتابه « دراسة نفسية للسينما » الذي كتبه عام ١٩١٥ ونشره عام ١٩١٦ ) . وكما يقول تودورج روت ليلكو . فإن أكثر من نصف المخرجين السينمائيين السوفيت الذين ظهرت بعد عام ١٩٢٠ - ومن بينهم ايزنشتاين وبودولكين وبوريس يارنيت وميخائيل كالازوف وسرجي باراجانوف ( انظر الفصل السادس عشر ) - كانوا من بين تلاميذ كوليشوف ، ويمكن تلخيص حياته لهم ولنا فيما كتبه عنه بودولكين :

« كان كل ما يقوله هو : « في كل فن توجد هناك في البداية مادة خام . ثم توحد بعدها طريقة لتمكين هذه المادة بشكل يلائم طبيعة هذا الفن » ، ولقد كان كوليشوف يصر دائما على أن هذه المادة الخام في السينما تتألف من قطع السبيلويد الصغيرة ، وأن طريقة تشكيل هذه المادة هي صنع هذه القطع منظم ابداعى ، كما كان يصر على أن فن الفيلم لا يبدأ عندما يقوم الممثلون بالتمثيل ، ويقوم المصورون باللقاط اللقطات ، فذلك عنده ليس إلا اعدادا للمادة الخام ، ولكن فن الفيلم يبدأ من اللحظة

التي يبدأ فيها المخرج في جمع هذه الأجزاء من الشرائط ، وبمبسطة اتحادها مما بالمديد من الطرائق المختلفة ، فإنه يحصل على نتائج مختلفة ، •

إن اكتشاف هذا المفهوم ، وبلورته على هذا النحو ، كان هو البداية التي قامت عليها السينما السوفيتية الصاعدة وجساليات المونتاج ، ولكن من الخطأ - وهو الخطأ الذي وقع فيه العديد من المؤرخين - أن نفترض أن فكرة المونتاج قد ولدت من ورشة كوليشوف ، أو من تأثير فيلم «التصويب» عندهم ، أو من خلال ما فرضته الظروف الاقتصادية من ندوة شرائط السليولويد ، ولكن فكرة المونتاج كانت في قمة حيويتها في الفن العظيم بين عامي ١٩١٠ و ١٩١٨ ، وكما يشير ديفيد بورتويل ، فقد كانت تلك هي الفترة العظيمة للتجريب ، الذي ينتمي إلى النزعات الفنية المستقلة والشككية ، وهي النزعات التي كانت تنادي بأن الفن يشأ عن تجزئ الواقع وإعادة تجميعه ، وذلك عندما كان هو جوهر عملية البناء الفني ، علاوة على ذلك فإن التوازي بين البناء عن طريق المونتاج ، والجدلية التاريخية الماركسية ، كان له تأثير كبير ، كما سوف نرى في أعمال سيرجي إيزنشتين •

### سيرجي إيزنشتين

كان سيرجي ميخايلوفيتش إيزنشتين ( ١٨٩٨ - ١٩٤٨ ) مع د • و • جريغيت هما البقيرتان الرائدتان للسينما المعاصرة ، لكن على الرغم من تشابههما في استخدام اللغة السينمائية ، وتفضيل العمل في مجال الملاحم التاريخية ، إلا أن الاختلاف عميق بينهما أيضا ، فقد كان جريغيت يميل إلى النزعة العاطفية التي تمد جذورها في قيم الطبقة المتوسطة للعصر الفيكتوري ، وكانت أفلامه لذلك تورية في شكلها ، رجسية في مضامرها ، كما كان هناك الملايين من المشاهدين الذين يرقبون في مشاهدة أفلامه • على العكس كان إيزنشتين مثقفا ثوريا معاصرا صنع أفلاما قليلة لم يرها إلا عدد محدود من المثقفين ، لكنها تركت أثرا لا ينمحي على التاريخ وعلى السينما على السواء ، وبينما كان جريغيت لا يملك ثقافة مدرسية ، مما جعله يميل بشكل لطيف ، فإن إيزنشتين كان ينتمي إلى حركة النهضة المعاصرة التي تهتم على نحو بالغ بالنهم إلى الثقافة والمعرفة ، وعلى الرغم من أنه لم يكمل إلا سبعة أفلام طوال الثلاثة والعشرين عاما من حياته الفنية ، فإن تأثير هذه الأفلام وتأثير كتاباته النظرية على الشكل السينمائي ذاته كان عظيما على تاريخ السينما ، لا يدانيه

فيه فنان آخر باستثناء جريغوريت . لقد اكتشف جريغوريت في التوليف البناء الروائي الأساسي لسينما ، لكنه استخدمه بطريقة مخالفة ، لكن يمكن فصصا تنتمي إلى عالم القرن التاسع عشر ، أما ايزنشتين فقد صاغ لنظرية تجديدية واعية في التوليف ، أسسها على اكتشافات علم النفس في الإدراك ، كما أسسها أيضا على الجدلية التاريخية الماركسية ، وهي النظرية التي أتاحت لسينما أن تعبر عن الأفكار للمرة الأولى باستخدام وسائلها الخاصة ، دول أن تستمر المادة أو الشكل من أي وسيط فني آخر . ومثل جريغوريت فان ايزنشتين أحدث العالم مجموعة من الأفلام هي من بين أعظم الاجازات الجمالية في تاريخ السينما على الإطلاق .

### سنوات البحث عن الشكل والاسلوب

ولد ايزنشتين في ويجا بأقليم لانغيا عام ١٨٩٨ ، لأب كان مهندسا معماريا ناجحا ، وعلى الرغم من اهتمام ايزنشتين منذ صباه بالفن وعالم السيرك ، إلا أنه تلقى دراسته في معهد الهندسة المدنية في بتروجراد . وحتى قامت الثورة ضد القيصر في لبرايو ١٩١٧ وأطلق المعهد أبوابه دعت عائلة ايزنشتين إلى أوروبا الغربية ، بينما التحق ايزنشتين بالجيش الأحمر ليعمل مهندسا . وبعد عام قضاه في بناء الجسور خلال الحرب الأهلية ، عاد إلى ميوله الأولى ليصل في عام ١٩١٩ فنانا يرسم المصنفات الثورية التحريضية ، وللمساعدة في أقلية عروض مسرحية ليهواة لجنود ، وبالصدفة قابل صديقا قديما لتأتيه الفرصة ليصبح مصصا للديكور ، ثم مسرحا لمسرح « بوليكتالك » بوسكو لا والفى أنشئ عام ١٩١٧ تحت اسم « المنظمات التعليمية والثقافية البروليتارية » . وهو المسرح الذي أصبح - بعد ثورة أكتوبر - « مؤسسة حكومية تابعة لوزارة التعليم ، ومثل العديد من المؤسسات الثورية قام مستالين بعله بعد توليه السلطة عام ١٩٣٣ » .

لقد كان مفهوم هذا المسرح - الذي ينقسم إلى مائتي شعبة محلية - قد تأسس خلال الثورة ، من أجل تحقيق « استبدال ثقافة بوليكتارية خالصة بالثقافة البورجوازية للبحر القصرى » . وعندما التحق ايزنشتين بهذا المسرح ، وحده فيه مكانا يحتشد بالتجارب والاشكار الطبيعية في الفن ، حيث يقوم المخرج المسرحي الشهير كونسالتين ستانيسلافسكي (١٨٦٣ - ١٩٣٨) بإلقاء محاضرات يومية عن طريقته في التحميل الطبيعي ، بينما كان المخرج البارز فسيفولود هايرهولك يقوم بإلقاء محاضرات أخرى تهلجح السزعة الطبيعية عند ستانيسلافسكي وتدعو إلى مسرح غير تقليدي ، مسرح لا يستخدم اللغة وإنما يستخدم حركة الجسد فيها أسماء مايرهولك

طريقة « الآليات الحيوية » ، بالإضافة الى استخدام كل مصادر عروص الميرك والكوميديا المرتجلة « كوميديا ديلاوتي » ، وبالإضافة الى سماتسلانسكي ومايرهولد ، كان هناك ايضا الشاعر والكاتب المسرحي المستقبلي فلاديمير ماياكوفسكي يقوم بشرح افكاره الجمالية الثورية . وكذلك الممثل والمخرج ميخائيل تشيخوف ومعاصراته من الفلسفة الهندسية والبروجا - كل ذلك علاوة على دعوات أسبوعية ، حول الماركسية وعلم النفس الفرويدى ونظريات بافلوف في ردود الأعمال .

ثائر ايزنشتين في البداية بمايرهولد الذى لم يجد للعمل فى السينما بعد فليسه اللذين اخرجها قبل الثورة ، لكن ايزنشتين كان يتحدث عنه دائما بوصفه « الأب القلبي » ، حتى بعد أن ادين مايرهولد خلال الفترة السالينية (لقد تمت تصفية مسرح مايرهولد فى يناير ١٩٣٨ بعد أن أعصى رقبته الالتزام بالواقعية الاشتراكية . وقبض عليه . كما اغتبيت زوجته الممثلة زينايدا زايخ ، ليتم اعدام مايرهولد نفسه فى سجن موسكو فى فبراير ١٩٤١ ، وعلى الرغم من خطورة الاعلان عن الإعجاب بمايرهولد خلال تلك الفترة ، فإن ايزنشتين ظل وفيا له ، ويقال انه هو الذى أنقذ مذكرات مايرهولد باخفائها فى حوائط بيته ) ، كما كان مايرهولد يقول ان « كل أعمال ايزنشتين تعد جلوسها فى العمل الذى عملنا فيه سويا كاستاذ وتلميذ » ، كان ما تعلمه ايزنشتين من مايرهولد فى جوهره هو إمكانية الجمع بين طريقتين فتيحتان توفران متعارضتين ، مثل الجمع بين الالتزام بنظام شديد الدقة والصرامة ، والارتجال التلقائى . فى وقت واحد ، وطبقا لطريقة مايرهولد فى التمثيل ، فإن التلقائية كانت جزءا حيويا من نظامه الصارم ، وكما يقول الناقد بيتر وولفين ، فإن هذا النهج مستمد من مصادر عديدة ، مثل اكتشافات بافلوف في ردود الأفعال الفسيولوجية والسيكولوجية ، وكذلك منهج تيمور ( الذى يقوم على دراسة حركات العمل من أجل زيادة الانتاج ، وهو المنهج الذى لم اختراعه فى أمريكا ) ، بالإضافة الى الكوميديا المرتجلة الإيطالية ، والفلسفة البراهمية . انبثقت كما أسسها وليم جيمس ، وأدب دوغلاس فريمانكرز الأكروماتى فى أفلامه ، ومسرح المرامس الألماني ، والمسرح الإسباني والصينى . لانه كان لقاء ايزنشتين مع طريقة « الآليات الحيوية » هو نقطة البداية فى اهتمامه النظرى ، الذى استمد طوال حياته ، بالتأثيرات النفسية التى تحقها التجربة الجمالية ، أو بكلمات أخرى فقد كان يبحث دائما عن اجابة لسؤال حول مجموعة المؤثرات الجمالية التى يمكن جميعها معا لتحقيق استجابة محددة لدى المتلقى فى ظل شروط معينة .



لقد كان شغل إيرشتين المشاغل بهذه الفاعرة مستمرا طوال حياته ، وقد وجد التشجيع من مقتيل حياته الفنية عن طريق صديقه روميله في مسرح ، برولينكالت ، وهو مسرحي يوتكيليتش ( ١٩٠٤ - ١٩٨٥ ) ، الذي سوف يصبح مخرجاً سينمائياً بارزاً خلال فترة الأفلام الناطقة . وقد كان يوتكيليتش أيضا هو الذي أتاح الفرصة لايرشتين لكي يعمل في تصميم الديكور في مسرح ألورشة المستقبلي ، حيث تعرف على أسلوب استخدام الألفاظ الهزلية ، الذي رشح له دهنه مفهوم « كتميط » الشخصية الذي كان شديد الأهمية في أفلامه الأولى . وقد كان يوتكيليتش هو الذي قدم إيرشتين لجموعة « مصنع الممثل الغربي » ، وهي الحركة المسرحية المستقبلية التي كان يديرها جريجورى كوزنيتسيف ، وليونيد تراوبرج ( الذي سوف يساهم في اخراج وكتابة العديد من الأفلام السوفيتية المهمة خلال العشرينيات والثلاثينيات ) ، وهي الحركة المسرحية التي تقوم على الجمع بين عناصر السيرك والكاباريه والصاله الموسيقية ( الموزيك هول ) ، بالإضافة الى أفلام المقامرات الأمريكية وأفلام الكوميديا الحركية ( السلاب ستيك ) . ولقد ظهر تأثر إيرشتين بجموعة « مصنع الممثل الغربي » عندما أخرج أولى مسرحياته في « برولينكالت » عام ١٩٢٣ تحت اسم « الرجل الحكيم » ، وهو العرض المقتبس عن مسرحية لالكسندر فوستووفسكي ( ١٨٢٢ - ١٨٨٦ ) . أخذ إيرشتين من المسرحية التي تنتمي للقرن التاسع عشر الهيكل العام للحبكة ، وأعاد تنظيمها ليس لي فصول أو مشاهد ، وإنما في سلسلة من النثر تشبه نثر السيرك أو الكاباريه . وتقوم كل نسخة على الجمع بين عدة عناصر تبدو متناقضة . لقد كان المسرح معاداً ليشبه حلبة السيرك بكل معاداة التقليدية لأداء فنون الأكروبات ، بالإضافة الى استكشافات تهريرية ، وأصوات الضجيج العالية التي يحاكي أصوات « العصر الصناعي الجديد » . وأيضاً الألعاب النارية التي تنفجر تحت كراسي المشاهدين . كما أصاب إيرشتين فيلماً قصيراً ( كان ذلك هو أول أفلامه « الذي يحاكي فيه حريضة » سيما الحقيقة » عنه دزيجا فيرتوف . احتفظ فيرتوف نفسه بذلك لفيلم تحت قشرة بنون « يوميات جلوفوف » في العدد رقم ١٦ من حريدته السينمائية ) .

أطلق إيرشتين على طريقته تلك ، في الهجوم على الذوق التقليدي للجمهور . تعبير « موتاج التجالاب » ( الذي يعنى الجمع بين عدة عناصر متناقضة لكن تجاورها يخلق ارتباطاً ذهنياً معاداً للمي الجمهور ) . ولما حاولت لشرح هذا المفهوم نشر إيرشتين عام ١٩٢٣ بياناً نظري الأول

في جريدة « ليف » الراديكالية الأدبية ، التي كان يصدرها فلاديمير كوفوسكي ( واسم الجريدة هو اختصار لما يسمى « الجبهة اليسارية للفنون » ، والتي كانت تصمم مجموعة تمارش لفاهيم المثالية للفن ، وتربها على أنها من منتجات الثقافة البورجوازية ، وكانت ترفض على وجه الخصوص الرأسمالية السلبية والدانية والنزعة التعمسية في الفن ، وتكلم من شأن التحرير المباشر الذي يعيد صياغة الحياة والعمادات ، وقد جعلت هذه المجموعة في نهاية العشرينيات لاتهام ستالين لها بالانحراف نحو « السرعة المسكية » . في هذا السياق كتب إيريشتمين بحثه الطويل « عن مقاس علمي يقاس به التأثيرات الوجدانية للفصل الفني للفن للمشاهد » ويقول انه قد وجده أجرا في « هونتاج التجاذب » :

في كل هذا النوع من الجمع بين العناصر المختلفة ، فإن دقات ، تطويل لها نفس الأهمية التي يتمتع بها مونولوج لروميرو ، وإن مقمدا صغيرا أمام المدفأة ليس أقل شأنا من مدقع يطلق قذائفه فوق راض المنعرج . . . . . إن التجاذب هو كل يختصر يتمثل في عملية الجمع ، المحسوبة بدقة بين عناصر مختلفة ، لتحقيق تأثير الصلابة الوجدانية لدى المشاهد . . . كما كتب إيريشتمين أيضا أن هذه العناصر - التي تنصهر معا في وحدة واحدة - يمكن أن تستخدم لتطبيق « مستوى جديد من التوتر » في التجربة الجمالية . لذلك فإنه قبل أن يصبح أفلامه المهمة فلم صياغة لنظريته الفطرية من هونتاج ، التي يمكن بواسطتها الجمع بين وحدات عضوائية مستقلة لتحقيق تأثير وجداني متكامل ، يختلف تماما عن عناصره الأولى ، وكلما كان إيريشتمين يزداد تأكرا بنظريات فرويد ( مؤسس التحليل النفسي ) وإيليان بافلوف ( مؤسس علم نفس ردود الأفعال ) ، فإنه استطاع أن يستبدل بملهم « عناصر التجاذب » مفهوم « الصدمات أو المؤثرات » . والتي كانت - كما يلاحظ بيتر وولي - شديدة الالتصاق باعتباره الماركسي بالعناصر التحريفية في العمل الفني .

كانت التجربة المسرحية الثانية لايريشتمين هي « هل تسمعهم يا موسكوف » ، وهي من تأليف سيرجي نريتيكوف ، والتي تدور حول أحداث ثورية معاصرة في بافاريا ، والتي أطلق عليها لايريشتمين مصطلحا يعني « أداة التحرير وصلصة المتخرج » . كانت هذه المسرحية مثل مسرحيته السابقة « الرجل الحكيم » تحتوي على عدة عناصر سينمائية ، من بينها أداة تولد اهتمام المتخرج بسرعة من نقطة محددة على خشبة المسرح إلى نقطة أخرى . وكما يشير يون باردا في كتابه عن سيرة حياة لايريشتمين ، فإنه كان من الواضح أن لايريشتمين قد اقرب من الظروف حيث

يلتقى المسرح والمسينما ، وحيث بدأت السينما ذاتها في جذب اهتمامه .  
وفي مسرحته الأخيرة ذهب الى مدى أبعد في تطبيق سلسلة من مؤثرات  
الصلصات الجمالية ، من خلال مسرحية تريتيكوف التخريرية « اللغة  
الفاخر » ، التي قام ايزنشتين بعرضها في مصانع انتاج الغاز ، حيث  
يجلس المشاهدون على ارائك بين الآلات ، بل ان المسرحية تنتهى بوصول  
العمال الحقيقيين لوردية الليل ليلداوا العمل ، بينما يشاهد المشاهدون  
المسرح . لكن المسرحية لم تنجح بسبب تضاد المشاهدين الى جانب الآلات  
العملقة ، لكن هذا الفضل هو الذي أقتنع ايزنشتين بأن الشكل المسرحي  
- في أقصى حدوده الثورية - لا يستطيع تحقيق مقاصده عن اللواتج  
تحقيقا متكاملًا . وهو ما حله يكتب تلك العبارة الموجية هي جريدة  
« ليف » عام ١٩٢٣ : « ان المسرح كوحدة مستقلة داخل الاطار الثوري  
ليس هو موضع البحث . فمن الصعب ان تحاول تطوير بحرات خفسي وانما  
ينبغي عليك ان نجد « محرراتا آليا » » .

### من المسرح الى السينما

جاء هذا « لمحررات الآلي » الى ايزنشتين عام ١٩٢٤ . عندما قرر  
« مسرح بروليتكاك » ان يمول انتاج سلسلة من ثمانية أفلام تحمل عنوانا  
واحدا هو « نحو دكتاتوريه البروليتاريا » . بهدف تسجيل تاريخ انشاء  
الحرب الشيوعي من نهاية القرن التاسع عشر وحتى عام ١٩١٧ . كان  
نفس احد هذه الافلام قد أعده فاليري بليتيوف المخرج بالمسرح . الذي دعا  
ايزنشتين لكي يساعده في المشروع ، وهو المشروع الذي تحول في النهاية  
الى فيلم « الاضراب » ( أنتج عام ١٩٢٤ وعرض عام ١٩٢٥ ) . ليكون  
لؤلؤ أعمال ايزنشتين السينمائية ، كان من المفترض ان يكون « الاضراب »  
هو الفيلم الخامس من السلسلة ، لكنه كان الأول والأخير الذي تم صممه  
منها . وكان ايزنشتين قد شاهد بين عامي ١٩٢٠ و ١٩٢٤ عددا ضخما من  
الافلام التعبيرية الألمانية والافلام الأمريكية في موسكو . وكان من بينها أفلام  
جريسيت ( الذي كتب عنه ايزنشتين فيما بعد ان « كل ما في الأفلام  
السوفيتية يجد جذوره في فيلم « التعصب » » . وفي الحقيقة ان كثير من  
من دارسي السينما يؤكدون اليوم ان القصة المعاصرة في فيلم « التعصب »  
هي التي أوحى لايزنشتين بفيلم « الاضراب » ) . كما كان ايزنشتين قد  
تلقى تدريبه الأول لمدة اسابيع في مارس ١٩٢٣ مع صديقته افسر شباب  
( ١٨٩٤ - ١٩٥٩ ) ، المونتيرة المبرعة التي كانت تقوم آنذاك بإعداد  
توليف فيلم فريتر لانج « دكتور هاينوز الحقاو » . لاعداد نسخة العرض

العام في موسكو تحت اسم « الثعلب البراق » ، ( لقد قام شاب بتغيير اسمه الأخير لمركبة هابور » مع الشرطة . لتحوطه الى ترمز الطبقات الفقيرة في السوارع ) ، بالإضافة الى ذلك ، فان ايزنشتين قد واطب على الحضور في ورشة كوليشوف لمدة ثلاثة شهور في سنة ١٩٢٢ - ١٩٢٣ ، لكن الحقيقة ان ايزنشتين كان لديه معلومات قليلة جدا عن العناصر التقنية لصناعة الافلام عندما بدأ العمل في « الاضراب » ، ومع ذلك فانه قام - على نحو متساهل - بعمله بحريث - بالتدريب على يد افضل مصور سينمائي في استوديوهات « جوسكينو » وهو ادوارد كيسيه ( ١٨٩٧ - ١٩٦١ ) ليبدأ معه معاونا فنيا مسدا يساوي في أهميته التعاون بين جريفيث وبييز . لكنه قبل ان يتلقى أية معلومات عن الطريقة التي يمكن بها استخدام المعدات السينمائية ، كان قد قام يبحث مستفيض في موضوع فيلمه ، وكتابة انساباريو بكل تفاصيله الدقيقة .

في هذا السيناريو كان ايزنشتين يرى ان صنع فيلمنا يمثل هجوما لروسيا على « السينما البورجوازية » ، التي كانت تعني بالنسبة له السينما الروائية كما كان الترب يصنعها آنذاك . ولتحقق هذا الهدف فان « الاضراب » الذي تحدث عنه عنوان الفيلم هو اضراب وهزى أكثر منه اضرابا قاتليخيا ، على الرغم من ان كل المشاهد تم تصويرها في المواقع الحقيقية ، علاوة على ذلك فان ايزنشتين لم يقدم بطلا فرديا وانما قدم بطولعة جماعية ، منه كان كل أبطال الفيلم هم العمال المضربون في نضالهم ضد نظام المصنع القمعي والوحشي ، ولم يكن هناك أحد منهم يتفرد بأهمية أكثر من الآخر سواء على مستوى أحداث القصة ، أو بالأسلوب الذي عالجه بها ايزنشتين ، لكن الأهم هو محاولة ايزنشتين تقديم صياغة لا أسماء « الرابطة التي لا تلتصم » بين الجبل الماركسي والشكل السينمائي ، لهذا فقد وضع خطة للفيلم كله على أنه سلسلة من مونتاخ « العناصر المتجاذبة المتنافرة » ، أو « مؤثرات الصدمة » ، التي يريد بها تحريض المتفرج على التوحد مع العمال المضربين . وكما صنع في مسرحياته السابقة ، فان هذا المونتاخ بدأ في بعض أجزاء الفيلم نوعا من الجبل ، هدفها جذب انتباه المتفرج بطريقة مباشرة وعشيرة أحيانا ، لكنها أيضا ترى محاولته الطموح في خلق نوع من التجاذب السينمائي المتمرد ، من خلال تجاوز صورتين أو أكثر ، لكي يوحى بمعنى يختلف عن المعنى المضمن في كل منهما على حدة . ولقد كان ذلك يمثل للرحلة الأولى في هجائسة فلوتناج الأكثر تعقيدا وتركيبا ، الذي سوف يكون المعطلة الرئيسية التي ينشأ عليها افلامه العظيمة التالية .

وعلى الرغم من أن « الاضراب » يصرى على عناصر من السيرك وأخرى مبدل إلى تضخيم الواقع والمبالغة فيه - وهي العناصر التي تعود إلى حيرات ايزنشتين المسرحية - فإن الفيلم يطور طريقة لا روائية من المرد - يبدو فيها واضحا تأثير فورتوف ومدرسة « السينما العين » ( على الرغم من محاولة ايزنشتين فيما بعد تضخيم المتصر التحريضي في عمله مما دفعه إلى القول : « انني لا أؤمن » بالسينما العين » ولكني لأؤمن بالسينما القبضة » ) . كما تبدو أيضا تأثيرات نجارب كوليشوف .

تبدأ المقطع الأول من الفيلم بموتاج للداخل ، والآلات المصنعة ، وبذلك المصنع الاضراب ، والعمال الطيبين المتحمسين ، وسرعان ما تكتشف أن العمال يديرون خطة للاضراب ، بينما تقوم إدارة المصنع من تاحتها للاتفاق مع عملا ، ومرشدين لكي يخترقوا صفوف العمال ، وتندلع شرارة الاضراب عندما يقوم عامل بالانتماء . ويطلق المصنع ابوابه ويشمر العمال لخربون لسرة الأول في حياتهم بالاستمتاع بالراحة ، لكن ملاك المصنع يديرون لا يخاف الاضراب عن طريق المص ، بينما تقوم الشرطة بحلونه المتفاوض مع رعاة الاضراب . بينما تقوم في الوقت ذاته بإثارة حوادث الضرب بواسطة بعض الحزبيين ، لكي العمال يرفضون الانعاز لهذه الوسائل جسيما على الرغم من المجاعة التي بدأوا في المعاناة منها ، مما يدفع الشرطة إلى أن تقوم بفرز مسلح لعناصر العمال ، يموت فيها كل العمال وعائلاتهم . وينتهي الفيلم بالمشهد الشهير الذي يستخدم المونتاج تصوير الوحشية الهائلة للسلطة ، عن طريق التوازي بين لقطات تقطيع من الحيوانات المذبوحة في السلخانة ، وجثث العمال بعد فاش الاضراب ، لياتي اللقطة الأخيرة التي تصور مسرح الأحداث من بعيد أمام عناصر العمال ، حيث تتناثر المئات من جثث الرجال والأطفال .

لقد كان « الاضراب » هو أول فيلم سوفيتي لودي يستلهم الجماهير كقطر للفيلم ، وعلى الرغم من أن النقاد اتهموه بالزعة الشكلية ، فإن تأثيره التحريضي على القليلين الذين شاهدوه كان تأثيرا هائلا ، حتى أن ايزنشتين قد أطلق على الفيلم تعبير « اكثوبر السينما » ، بل أن الأكثر أهمية أن فيلم « الاضراب » قد بدأ بالفعل الفترة الكلاسيكية للسينما السوفيتية الصامتة ، في وقت كانت فيه السينما الصامتة في التراجع تكاد تفقد الوجود - ففي أمريكا وعندما جاء عام ١٩٢٤ كان جريفيث قد حقق بالفعل أفلاما عظيمة ، كما كان فنانون مثل جريفيث ، وأريك فون سترهايم ، وروبرت فلاهارتي ، وشارلي شابلن ، وباستر كيتون ، يعملون جميعا في بعض أفلامهم المهمة ( مثل أفلام « أمريكا » ، « والجنس » ،

و . . مؤامرات ، و . . حتى البحث عن الذهب . . و . . شرلوك الصغير . . على الترتيب ) . كما كانت السينما الألمانية قد بدأت في تجاوز المدرسة التصويرية ، لتدخل الى الواقعية الجديدة مع فيلم مورناو « الرجل الأخير » ، وشهدت تلك الفترة الازدهار الفني لفنانين مثل مورناو وأرست لويينس وفريز لانج . أما في فرنسا فقد كانت السينما الطليعية قد بلغت قممتها مع أفلام مخرجين مثل جرمين دولاك ، ولوى ديلاك ، وحان ابيستين ، ومارسيل ليريه ، وجاك فيديه ، ورييه كليز ( في عام ١٩٢٤ ظهر الفيلدان الفرنسيان المهان « استراحة » لكليز و « الباليه الميكانيكي » لفرنان ليجيه ) . أما السينما الإيطالية الصامتة فقد بلغت ذروتها بمسلسله الأفلام التاريخية المبهرة في فترة ما قبل الحرب ، لنبداً استدارها قبل حلول عام ١٩٢٤ بوقت طويل . لكن السويد كانت ما تزال تشهد شفق الفنانين الطها ، مثل ليكتور سيوستروم وموجز شتيلر . لذلك كله فإن السينما السوفيتية الصامتة قد جاءت في وقت متأخر بالمقارنة مع رفاقها في الغرب . وكان السبب الرئيسي في ذلك هو الاضطراب الاقتصادي والاجتماعي الذي حدث مع ثورة ١٩١٧ والحرب الأهلية . ولكن بحلول عام ١٩٢٤ ، وعلى الرغم من أن الفيلم الختام والمعدات السينمائية كانا ما يزالان نادرين ، إلا أن وسائل التوزيع السياسي كانت قد عادت إلى استقرارها ، وأعيد فتح دور العرض التي كانت موجودة منذ فترة ما قبل الثورة ( ويبلغ عددها حوالي ٢٥٠٠ دار عرض ) . وكانت صناعة السينما السوفيتية على استعداد لكي تبدأ فترة من التطور الإبداعي .

### إنتاج فيلم « المعركة بوتمكين »

كان عام ١٩٢٥ موافقاً للذكرى العشرين لثورة ١٩٠٥ المجهضة ضد نظام القيصر ، لذلك قررت لجنة الاحتفال بهذه المناسبة تمويل سلسلة من الأفلام التي تحيي ذكرى هذه الثورة ، وبسبب نجاح فيلم « الاضراب » فان ايزنشتين قد تم اختياره ليخرج أهم هذه الأفلام التذكارية تحت اسم « عام ١٩٠٥ » . الذي كان من المفترض أن يقدم استعراضاً تاريخياً لكل وقائع الانتفاضة ، بدءاً من الحرب الروسية اليابانية في سيبريا ، إلى سحق التمرد العسكري في موسكو في ديسمبر . بدأ ايزنشتين التعاون مع نيتسا أجايا نولاشانكو ( المولودة عام ١٨٨٩ ) ، والتي كانت تعمل في المعالجة الثورية مع البلاشفة ، واستعان بها ايزنشتين لمشاركها العملية في ثورة ١٩٠٥ . لنتهي إلى سيناريو من مائة صفحة يغطي عشرات الأحداث التي وقعت فيها لا يقل عن ثلاثين مكاناً مختلفاً من موسكو إلى سيبيريا إلى القوقاز . بدأ التصوير بالفعل في لينينجراد في يونيو ١٩٢٥ ،

لكن المطلق السليم - حال دون استكمال المقدمات التي تتناول الأحداث التي وقعت في شمال البلاد ، لذلك ذهب إيرتستين ومجموعه إلى الجنوب بحثاً عن مواقع تصوير أكثر سمياً وضوءاً ، هي البداية أخذ إيرتستين ماثم تصوير إلى مدينة ياكو ثم إلى ميناء أوديسا على البحر الأسود ، حيث كان من المفروض أن يتم هناك تصوير مشهد من أشتين وأرمي لقطه ، يمثل سرمد المدعوة بوتمكنين والأحداث السرية التي أعقبت هذا التمرد ، ولكن عندما وصل إيرتستين إلى أوديسا استحوذ عليه منظر السلام الرخامية الهائلة التي تطل على الميناء ، حيث قام الجنود بقتل المواطنين الذين أجبروا التمرد ، ولأن إيرتستين فشل في استكمال المقدمات التي تناول الأحداث التي وقعت في الشمال ، ولأنه كان مضطراً لالتماسه من قبله قبل حلول منتصف ديسمبر ، فإنه اتخذ القرار المصيري بأن يقتصر فيلمه الذي يعالج أحداث الثورة على هذه الفترة وحدها .

لقد مال فيلم « المدعوة بوتمكنين » ( ١٩٢٥ ) الذي أجراه إيرتستين في هذا السياق وصفا بأنه النموذج الأكثر اكتمالا وبلاغة في البصا- السينمائي عبر كل تاريخ السينما ، وبالفعل فإن هذا الفيلم مع « مولد أمة » ( ١٩١٥ ) و « المواطن كين » ( ١٩٢٩ ) تشكل أهم الأفلام وأكثرها تأثيراً في تاريخ السينما ، كما أن المونتاج في « المدعوة بوتمكنين » يمثل فقرة شديدة الحيوية إذا ما قورن مع تحاور اللقطات الأكثر بساطة في فيلم « الأصراب » . لقد خلق إيرتستين حقاً تقنيات جديدة تماماً في التوليف ، لم يشهد قبله الأول إلا بعض لمحات منها ، وهي التقنيات التي تضمنت على الأمانة النفسية وليس منطق السرمد الروائي ، وهي الأمانة التي تهدف إلى توصيل أحاسيس وحداني محدد إلى المتفرج ، علاوة على ذلك فإن التأثير الثوري لفيلم قد شجع مجموعة كبيرة من صنّاع الأفلام لتطوّر أسساً السوفيتية إلى آفاق عالمية ، حيث حصلت على موقع متميز لم تعرفه من قبل .

استغرق تصوير فيلم « بوتمكنين » عشرة أسابيع ( هي بينها أسبوع لشهد سلام أوديسا ) وأسبوعين للتوليف الذي لم يتم إنجازه - على عكس الأسطورة الشائعة - اعتماداً على أية خطة مسبقة وجائزة سلفاً وربما كان إيرتستين نفسه قد جعل الناس تصدق هذه الأسطورة من خلال مقالاته التحليلية عن المونتاج في فيلمه ، والتي ظهرت في كتاباته النظرية اللاحقة ، ولكن الحقيقة أن فيلم « بوتمكنين » كان ، مثل « مولد أمة » و « المواطن كين » ، تصميماتاً لطيفة إبداعية خلّاقة ، وليس لحظة نظرية واعية - كانت النسخة النهائية من الفيلم تستغرق ٨٦ دقيقة من العرض ،

ويحتوى على ١٣٤٦ لقطة . وهو رقم كبير إذا ما قورن بفيلم « مولد نمة » الذى يستغرق عرضه ١٩٥ دقيقة . ويحتوى على ١٣٧٥ لقطة . أو بآى فيلم أمريكى عادى من أفلام عام ١٩٢٥ الذى كان طوله يبلغ تسعين دقيقة ويحتوى على حوالى ٦٠٠ لقطة . من الواضح إذن أن أكثر العناصر أهمية فى « بوتمكن » هو التوليف ، ولكن من الخطأ أيضا أن نفترض أن اهتمام ايزنشتين بالونتاج قد جعله يهمل العناصر التصويرية أو اثباتية فى فيلمه . فالمحقيقة أن ايزنشتين قد قام بتشوين كل كادر من « بوتمكن » بعين فنان تشكلى يهتم بتوزيع الاضاءة والكتلة وبالبناء الهندسى ( مثل المثلث والدائرة والتكوين القطرى المائل ) التى كانت من أهم المميزات البصرية الأساسية عنده .

ومع ذلك ، فإن الفيلم الذى صنته ايزنشتين من هذه الكادرات الحبيطة . كان فى الأساس قديما سياسيا يهدف الى احتفاد القطاع الاكبر من الجمهور . وعلى الرغم من أن أحد النقاد المعاصرين للفيلم وصف « بوتمكن » بأنه « فيلم تحريك سياسى له بناء حصى » . فإن الحقيقة هى أن الفيلم شديد التعقيد فى قدرته على اللعب على أوتار استجابة المشاهدين ، علاوة على ذلك فسينما كان ايزنشتين - مثل جريفيث - شديد الاهتمام بدقة التفاصيل التاريخية فى فيلمه ( الى درجة أنه قابل اشخاصا عديدين من الدين نجوا من تردد بوتمكن ومذبة أوديسا ) . الا أن ايزنشتين كان - مثل جريفيث أيضا - قادرا تماما على تحويل الأحداث التاريخية لكى تصبح ملائمة لمقائمه الفكرية ، ان هذا يوضح لنا أيضا كيف أن « الواقعية » السوفيتية كانت فى حذرهما سياسيا أيديولوجية جماهيرية . تملأ بوضوح عن أهدافها التثريضية الثورية والتعبئية . لقد كانت بكلمات أخرى سينما للعناية السياسية وشرح التعاليم الثورية ، وإذا كان ايزنشتين قد خضع لهذا التيار ، فإن ذلك لا يثير العشة لأنه كان عندئذ ماركسيا ملتزما . يعتمد نشاطه السينمائى اعتمادا كليا على تمويل وإشراف الدولة ، لكن ما يثير دهشتنا حقا هو أنه قد ظل دائما وانغيا فى أن يسمو الى أفق أبعد بكثير مما تطمح اليه هذه السينما الدعائية .

### البناء السينمائى فى فيلم « المبردة بوتمكن »

كان فيلم « بوتمكن » مثل فيلم « الاضراب » دراما عن حدث تقوم به الجماهير ويصدره بطل جماعى . كما تم تصويره بممثلين غير محترفين



في مواقع حقيقه ( وطبقا لنظريه ايرنشتين في تنسيق الشخصيات في  
 مصية المثل ليمنت في تمثيله فردا بل فعلا ، كما أن المثل ليس الا أحد  
 عناصر التكوين داخل الكادر ، وهي العناصر التي لا ستمده معها الا من  
 خلال البؤبؤ . كما أنه استلهم التنيط لكي يقدم السمات العامة لأنشط  
 الناس . حيث يبدو النمط أشبه بالقناع . وحيث يعرف المتفرج على العود  
 بمجرد أن يرى ممثلا على الشاشة ما الرمز الذي يحسده هذا  
 المثل ) . لقد كتب ايرنشتين في فترة لاحقة عن تلك المسحة التسجيلية  
 في الفيلم بان : « المدرعة يوتسكين » يشبه « ولانغ أو جريدة سينمائية  
 تحت م » . ولكن باستخدام عناصر الدراما « . ولقد كان هذا الفيلم - على  
 عكس فيلم « الاصراب » - مشيرًا بالبناء الصارم ، فهو ينقسم الى خمس  
 حركات أو فصول يدير السائل البشري فيها شديد الدقة . يبدأ الفصل  
 الأول بعنوان « رجال وديان » ، حيث ترى صورة توضيح اضطراب  
 الطبيعة عندما تصطدم الأمواج العالية في قسوة برصيف ميناء ما .  
 لتوحى بنوع من الجأز أو التشبيه بالاضطراب الاجتماعي الذي سوف  
 نشهده سريرا على سطح السفينة ، ثم نرى عروبا مقبلا من أتوال  
 لينين : « البرة هي الحرب الوحيدة المشروعة والمؤثرة » . انها الحرب التي  
 بدأت في روسيا ، « ( يقول بعض المؤرخين انه توجد نسخة أصلية  
 للفيلم ، كانت تستخدم أحد أقوال تروتسكي التي كانت أكثر ملائمة  
 لتاريخ ثورة ١٩٠٥ : « ان روح الصبيان تحوم فوق الأرض الروسية .  
 ان عملية غامضة وعائلة تحدث داخل قلوب الملايين ، لقد كان الفرو  
 يدوب في الجماهير ، بينما تلوب الجماهير في الانخفاض الوشيك » .  
 لكن هذه الكلمات تم استبدال عبارة لينين بها في نسخ الفيلم ، بعد سقوط  
 تروتسكي في عام ١٩٢٧ ، وهو ما يوحى بأنه لا توجد نسخة واحدة كاملة  
 وأصلية للفيلم ، وخاصة فيما يتعلق بالعناوين والعبارات المكتوبة ) .  
 وتصور أحداث هذا الفصل حول ليلة من القلق الذي يسيطر على سطح  
 المدرعة يوتسكين وهي في البحر ، تبدأ بضابط صغير يضرب بشارا نالما  
 في غضب أموج ، لبتولي البحار فاكو لينشوك ( الذي لعب دور اليكسندرو  
 أنطونوف ، وهو أحد أهم « الأنماط » المفضلة عند ايرنشتين والذي بدأ  
 العمل معه منذ مسرح « بروبليكتات » ) تحريض وفاله على الانضمام  
 لبعلائهم المضربين على الشاطئ . والتمرد على قبح النظام القيصري .

يرداد انوقف سوا في الصباح عندما يتجمع البحارة في مذهب  
 فوق سطح السفينة ، حول قطعة من اللحم طينة بالديان ، من المفترض  
 أنها سوف تقدم لذائهم ، لكنهم يمتنعون تحت قيادة فاكو لينشوك :  
 « ان لدينا ما يكفينا من اللحم الفاسد » ، لكن طبيب السفينة المتطهرس

الدكتور سميروف يصل سريعا لفحص قطعة اللحم المنسة من خلال نظارته الطبية المحولة على أدوية أنه ، وبينما تمثلي الشاشة بلفظة قريبة للديدان الزاحفة قال الطبيب يزعم انها ليست الا « بيضات الديدان الميتة التي يمكن غسلها بالماء والملح » ، ويقوم الضباط الصغار بتفريق البحارة ليذهبوا غافلين لأعمالهم . حتى يأتي الداء بوجعة مستصعب النهار التي يرفض أغلبهم تناولها . ان غسائط السفينة يطهرون أيضا بعض الغضب ولكنه غضب يبدو رسميا تماما في حدود القانون ، لكن غضب البحارة من جانب آخر هو غضب صديق وحقيقي كما نرى في المشهد الذي ينهي هذا الجزء من الفيلم . ان بحارا صغيرا يفضل الأطباق في عظم الضباط يكتشف فجأة ان الطبق الذي يحمله مكتوب عليه عبارة « أكلنا خبزنا كمانا » ، وفي ثورة غضب - نراه على الشاشة بعيدا عن كل القوانين العادية للزمان والمكان ، فان هذا البحار يكرر الطبق محطما إيده على الثلاثة ، نرى الطبق وهو يتحطم ليس مرة واحدة ، وإنما مرتين من خلال تتابع سبع لقطات منفصلة ومتداخلة ، تتراوح كل منها في طولها من ربع الى ثلاثة أرباع الثانية وذلك لكي يؤكد ايزنشتين على العنف البالغ الذي ينسم به رد فعل البحار . ان هذا النوع من المجاز السبيلثالي للغضب الصالح اليائس الذي يشمل في نفوس البحارة ، يقودنا الى الحركة الثانية من الفيلم ، والتي تحمل عنوان « ذواها شوق سطح السفينة » .

يبدأ هذا القسم بتجميع الضباط وطاقم السفينة فوق سطح المدرعة ، ويطلق قبطان السفينة جوليكونف أوامره : « البحارة الراضون عن الطعام يتقدمون حطرون الى الأمام » ، فلا يستجيب الا القليل من الضباط الصغار ، فيستول الغضب على جوليكونف ، ويهدد بإعدام جماعي لكل المختصرعي ، ويستدعي الجنود المسلحين لتنفيذ هذه العقوبة ، لكن البحار ماتيوشينكو يخترق الصفوف ويقود مجموعة من الرجال ليحتلي برج المدافع ، يسا يصل الجنود المسلحون الى سطح السفينة ، ويأمر الضباط بمنطقة بعض البحارة المتمردين بقطعة كبيرة من المشمع تهديدا لاطلاق النار عليهم ، ولحظيق مزيد من التوتر فان ايزنشتين يقطع بين اللقطات البعيدة والقطاعات القريبة ، نرى البحارة وقد تجمعوا حول برج المدافع في قلق مضيق لرفاقهم ، كما يبدأ القلق في الامتلاء على الضباط خوفا منهم على سلامتهم هم انفسهم ، أما الجنود المسلحون فيظهرون الاحساس المتوتر بسبب اضطراؤهم لتنفيذ الأوامر ، ويظهر كامن السفينة - وهو قس أرتوذكسي روسي ذو لحية بضاء - وهو يتمتع ببعض الممارات الحرفية ، كانه يصلي على روح المتمردين ، في نفس الوقت الذي يصدر

فيه القبطان أوامره بإطلاق النار ، لكن الجنود المسلحين يرددون هي  
التنفيذ ، ويبدو القلق على الكاهن الذي يأخذ في عد التواني بأن يضرب  
بالصليب الصغير على راحة يده ، ليقطع أيزنشتين بداءه على لقطة قرية  
للساحل صغير وهو يضرب براحة يده على مقبض سيكه ، ليوحى المونتاج  
يتحالف غير مقدس بين الكنيسة والدولة في روسيا القيصرية .

إن البحارة المحاصرين تحت المشيخ يركمسون من الرعب وهم  
يستمعون إلى الأمر السام بإطلاق النار ، لكن فاكوليشنوف يصيح فجأة  
من فوق برج المدافع : - أيها الاحوة هل تدركون على من تطلقون النار ؟ ،  
فتبتز البنادق في أيدي الجنود ويفصلون يدايهم الواحد بعد الآخر .  
من الميم أن نلاحظ أنه على الرغم من أن الأحداث التي تقع بين تجمع  
الجنود المسلحين ورفضهم لإطلاق النار على رعايتهم تستغرق ثواني معدودة  
في الواقع الحقيقي ، لكنها تمتد لتصبح ثلاث دقائق كاملة على الشاشة .  
فقد كان أيزنشتين - مثل جريمت والسينمايين الذي جاؤا بعده -  
يستخدم التوليف لاختصار الزمن من أجل نوع من الاقتصاد في السرد .  
لكنه هنا وفي الجزء الرابع أيضا من الفيلم المسمى « سلام أوديسا »  
يستخدم التوليف « لتطويل » الزمن ، لكي يخلق تأثيرات جمالية وعاطفية  
هيئة ، ففي هذا الجزء الذي يحتوي على ٥٧ لقطة متباعدة الحجم والطول  
الرسمي يحول أيزنشتين اللحظة التي يشهدها فيها الجنود المسلحون قراهم  
إلى زمن طويل ممتد ، من أجل تحقيق أكبر قدر من التوتر النفسي لدى  
الجمهور الذي لابد أن يتعاطف مع البحارة ، ويبدو أن يتردد الجنود  
المسلحون في تنفيذ الأمر بإطلاق النار ، يستمر القبطان في الصراخ مكررا  
أوامره ، لكن الوقت يكون قد فات ، فقد بدأ التمرد .

إن سطح السفينة يسوج فجأة بالاضطراب ، فالبحارة بهاجرون  
الضباط ويضربونهم حتى يركموا على دكيهم ، وينتشر الحراك بسرعة في  
السفينة كلها مع استمرار طقادة البحارة لرموز الطغيان القيصرية .  
فيست الكاهن المعجور صريحا عند باب القبو ، يسأ يطل صليبه الصغير  
الذي وقع على الأرض مرشوقا في خشب السفينة ، في دلالة على المصير  
الذي انتهت إليه أداة القمع ، كما يمزج البحارة طيب السفينة من محبته ،  
ويبتون به إلى البحر ليختفي في دوامة من الأمواج البيضاء التي تغور على  
سطح المحيط الداكن ، ليقطع أيزنشتين فجأة إلى لقطة قريبة لديدان بيضاء  
تزحف على سطح داكن لقطعة لحم ، ثم إلى لقطة أخرى لنظارة الطبيب  
وهي تتأرجح وقد تسقت بالبحال لنذكرنا بتلك اللامبالاة التي تصرف بها  
الطبيب وادت إلى التمرد ، ويستمر نزيه الدهاء على سطح السفينة .

حتى تصاعد أخيراً صيحة أحد البحارة : « ايها الرفاق لقد أصبحت السفينة في أيدينا ، لكن في جزء آخر من السفينة كان صابط كبير يحاصر بوحشة قائد التمرد فاكوليتشوك ويطلق النار على رأسه ، وعندما يسقط البحار من على حافة ذراع الشراع تحتضنه شبكة من الحبال وتمسك به ، يبدو معلقاً فوق المياه كما لو كان مصلوباً . ان البحارة يستمبدون جثة فاكوليتشوك ويبدأون في تجهيز جنازة للشهيد ، وفي تلك الليلة يبحر كارب صغير وهو يحمل جثة البطل وحرس الشرف في اتجاه مياه أوديسا ، حيث يستقر الجثمان في خيمة عند نهاية رصيف الميناء ، كرمز للتروية التي مات من أجلها ، ويسود جو من الحزن كلما أرخى اللؤلؤ مدفوله على الميناء والجثمان معا .

ويستمر هذا الجو في « مونتاج الضباب » الشهير الذي يبدأ به القسم الثالث من الفيلم ، المسى « لقاء من الشخصيات » ، وفيه يجمع إيرنشتين مشاهداً للقطات تصور مواقع مختلفة من الميناء قبل ابتلاع الصباح : قوارب شراعية طافية والقوارب بغارية ساكنة ، وعوامة وقفت عليها النوارس ، وخيمة فاكوليتشوك ومن رؤاها السماء ... بينما يبدأ الضوء في التزايد مع تقدم هذه اللقطات ، لتشير الى شروق الشمس التي تبدأ في تحلل الضباب الكثيف الذي يغطي أوديسا ، وبنهاية هذا المشهد ذي الطابع الفئائي يكون الفجر قد انبج ، وبدأ الماء في نشاطه اليومي العادي . عندئذ تجلب الخيمة انتباه الناس ، وفي البداية ترى القلائد من مواطني أوديسا وقد أتوا لالقاء نظرة على الجثمان ، ولكن الأعداد تتزايد مع تقدم النهار ، حتى أنهم يظهرون في طابور طويل وهم يهبطون سلالم رصيف الميناء ، وصرعان ما يتزايد الزحام ليصبح حشداً من كل الطبقات يتفق نحو الرصيف من كل أركان المدينة .

عند هذه النقطة يبدأ إيرنشتين في التوليف المتوالى بين اللقطات القرية للأشخاص الذين جاءوا للزوار ، ولقطات بعيدة للعشود وهي تتدفق بلا نهاية من بعيد ، وتزحف في اتجاه الخيمة التي تضم الجثمان ، وتزداد سرعة اطلاع التوليف بالزيادة غضب الجماهير التي بدأت تسمع خطابات التحريض ، ولجأة ومع صيحة أحد الطلبة « الموت للمثقلة » ، يجيب أحد البورجوازيين المتطربين « الموت لليهود » ، فتتوجه إليه كل الرؤوس لتستولى توبة من المنف على الجماهير ، ويلتقي الرجل البورجوازي منهم ضربات قاسية ، بينما كانت العشود في المدينة مازال تزحف على الجسر الصخري الذي يربط المدينة برصيف الماء ، وترى قبضات الأيدي المرفوعة ومن خلفها السماء كرمز للتضامن ، ويصل وفد

من العمال من على الشاطئ الى سطح السفينة للتأكيد على تضامن مع البحارة المتصديين ، ويرتفع علم أحمر فوق قاعة الفراخ ، وتصاعده صيحات الابتهاج من البحارة ومن الجماهير المحشدة على رصيف الميناء ( في السخة الأصلية من الفيلم كان هذا العلم الثوري ملونا بالفعل بدوبا باللون الأحمر ) .

يتمتع الجزء الرابع من الفيلم والمسح « سلام أوديسا » على أكثر المشاهد أهمية وعقلية في تاريخ السينما باستخدامه انخلاق للمونتاج ، وهو القسم الذي يصور مذبحه مواطني أوديسا بأيدي القوات القيصرية ، فوق السلام البحرية التي تؤدي الى الميناء ، لقد كان ذلك هو الحدث الذي جذب الفضال الإبداعي لايزنشتين منذ بداية الإنتاج ، لأنه رأى فيه تحديا عمليا للقمع والوحشية والنفور التي يسم بها النظام القيصري . يبدأ الجزء الرابع بنفس الجو المبتهج لتضامن العمال والبحارة ، والذي انتهى به الجزء الثالث ، حيث نرى عشرات من المراكب الصغيرة ذات الجعاديث وهي تبحر من المدينة نحو السفينة ، وقد حبل الناس الى البحارة الطعام والزينة ، لقد نصح أهل المدينة على رصيف الميناء وهم يصيحون بهتافات التشجيع للرجال على سطح السفينة ، كما تصاعدت صيحات الابتهاج من فوق المراكب الصغيرة ، ويضم هذا المشهد لقطات قريبة لأشخاص من بين الزحام ، صوف نراهم بعد ذلك في مشهد المذبح ، مثل امرأة ذات شعر قصير داكن ومتررة بيفضاء ، وإلى جانبها رجل ملتح يرتدى بدلة سوداء ، وامرأة عجوز أنيقة تضع نظارات على عينيها وهي تحتضن الى جانبها طالبة صغيرة ، وطالب شاب متحمس يرتدى نظارات ذات اطارات معدنية .

وكما اقتربت القوارب الصغيرة من المدوعة بوتمكن ، فاننا نراها وقه ثم تصورها من قارب بخاري يتحرك معها عبر الخليج ، وتندافع المراكب لتنتقل الواحدة بعد الأخرى أمام الكاميرا وكأنها تتجه نحو المدوعة ، بينما يصيح البصارة في ابتهاج مرحبين بأهالي المدينة ، ويساعدونهم على الصعود بهداياهم الى سطح السفينة ، إذ أهالي أوديسا يظنون يراقبون هذا اللقاء الحميم من فوق الشاطئ ، فمن على سلال الميناء ويلوحون بأيديهم علامة على المشاركة والحماس ، بينما يتعاقب المدليون والبحارة فوق المدوعة بوتمكن ، ويستمر أهل المدينة فوق السلام في التلويح والهتاف ، ويهود ايزنشتين مرة أخرى للقطع الى لقطات قريبة لبعض الأشخاص ومسح الزحام ، فنرى مرة أخرى المرأة العجوز ذات النظارات ، والسيدة الأنيقة بظلتها الصغيرة البيضاء المفتوحة ، وصبي

مقطوع الساق - كأنه نبوة للفرع القادم - وهو يطلق على السلالم بيد واحدة بينما يلوح بالأخرى إلى السفينة . وأما شابة تلفت انتباه أبها نحو السفينة وتحت على التلويح للبحارة ، وطفلين محمولين على أكتاف الجاهل لكى يستطيعا رؤية السفينة .

ثم يظهر على الشاشة عنوان الصبح ينزل بالشر ويرى عبارة - ونجاء - ، ثم لقطة قريبة مفزعة نصف من الأحذية العسكرية الثقيلة وهي تهبط في نظام فوق المجموعة الأولى من السلالم الحجرية . ان المرأة ذات الملابس البيضاء والشمس الداكن القصير تبدأ الشاشة ، وترتد إلى الوراء في فرح ، حتى ان الصورة تبدو مهزوزة بسبب حركتها . ومن خلال القطع في سلسلة من اللقطات السريعة ترى المرأة وهي تهرز رأسها مرة بعد أخرى في فرح كامل بسبب ما كانت تراه ، والذي لم يحصل ايزنشتاين براه حتى تلك اللحظة . ان الصبي مقطوع الساق يرحل برعب على يديه ليهب فوق الاطار « الترابزي » الذي يحيط بالسلالم ، بينما تندفع السيدة ذات البذلة المفتوحة يجتوئ في اتجاه الكاميرا ، وتبدأ الشاشة بثباتها البيضاء التي يظهر تسيجها ذو الخطوط بوضوح ، ويبدو ايزنشتاين مرة أخرى إلى لقطة عامة من أسفل ، تصور أهل المدينة وهم يتدافعون في هرج ومرج فوق السلالم الحجرية المثلثة ، ثم يقطع إلى لقطة عكسية ليصور من أعلى الشيء الذي آثار رعبهم من فوق قمة السلالم . لنرى صفا من العسكريين ذوي السترات البيضاء وهم يحملون بنادقهم المثبت بها الحراب . السويكي ، وقد بدوا في هبوطهم التدريجي في اتجاه الجاهل ، ثم لقطة عامة أخرى من أسفل لأهل المدينة وهم يتدافعون فوق السلالم ، تبدأ المذبحة .

ويقطع ايزنشتاين إلى لقطات قريبة . إلى سيقان قتهاوى وأحساد تسقط فوق السلالم لتتراكم فوق بعضها البعض ، ويظهر صف من الجنود ويبنون هبوطهم لتقوم الكاميرا بالتحرك معهم من جانب السلالم . لتصود أيضا أهالي القرية الهاربين ، وعندما يطلق الرجال المسلحون النار في اتجاه الجاهل الهاربة ، يقع الطفل الصغير الذي رأيناه من قبل على الرصيف صريحا ، وتصرخ أمه من رعب بينما تدوم الجاهل المذعورة ، ونرى وجهها ثم عينها في لقطتين قريبتين تبدأ الشاشة ، انها تحمل جسد الصبي فوق ذراعها لتصله عبر السلالم التي امتلأت بأحساد المدنيين ، ثراها في حركة عكسية مع الجاهل الهاربة . والقوات الزاحمة على السواء . في نفس الوقت تكون المرأة ذات النظارات التي احتجت مع الآخرين وراء المتاريس قد قررت ان تواجه القوات وتناشهم الرحمة .

أنا نرى الآن مجموعتين صيركتين صاعدتين على السلام التي ينائر فوقها القتل وهما تواجهان الجنود . في المجموعة الأولى يرى الأم العاصبة وأبها الصريح وهي تصرخ في الجنود في غضب . وفي المجموعة الثانية ترى المرأة ذات النظارات ويصير وفاتها وهم ينوسلون إلى الجنود إن الكاميرا تصعد السلام مع هاتين المجموعتين بينما يهبط الجنود إلى أسفل دون هولدة ، وتتوقف المرأة حاملة طفلها فوق أحد السلام العريضة - قريبة من السائق المزعجة - حتى أن ظل الجنود يقع فوقها ، عندئذ يولف لليلة ثم يصرح بجون متوسطة إلى الجنود ليساعدوا طفلها ، لكنهم يجهزون بإطلاق النار ، فتسقط مع الطفل ويهبط الجنود وهم ينوسلون بهلوه فوق الجسدين ، لكن فرعا أكبر يظهر في الجزء العلوي من الدرج ، حيث يظهر لجأة الجنود القوقازيون يسيرهم ، ويتوجهون نحو الجاهل لينقلوا عليهم طريق الهروب ، بينما يسقط وأبل من النيران نحو الجاهل ، ويواصل الجنود هبوطهم للتتلم بلا توقف في تناقض كامل مع قوفي الهرب للجاهل في أسفل السلم ، منا يبدأ إيزشتي أكثر الأجزاء راحة في هذا المشهد ، فيقطع إلى أم شابة أخرى وهي تدفع عربة طفلها الرضيع بفرع ، لتجرى أمام الجنود الذين يطلقون النار ، أن الجاهل المتداعية تخرج عربة الطفل بينما تمسك الأم بها في خوفها من انطلاق العربة فوق السلام ، لكن من فوقها مازال الجنود يواصلون زحفهم نحوها ، أنها تبتلع معاصرة بينهم وبين النصار السلام ، وبعد لحظة من التردد تطلق صرخاتها ، لبتقطع إيزشتي إلى لفظة قريبة نصف من الأحذية العسكرية الثقيلة وهي تهبط السلم ، ثم إلى لفظة للبنادق التي تنطلق منها النيران والمدخان ، أن رأس المرأة يترنح في لفظة قريبة ، ثم ترى لفظة قريبة أخرى تصور عجلات عربة الطفل وهي تتأرجح على حافة الدرج ، أن يد المرأة يقفازها الأبيض تقبض على حزامها ذي القبض اللغني ، بينما ترى الناس في أسفل الدرج وهم يطلقون الصهبات بلا تمييز من الجنود القوقازيين ، لنموذ إلى لفظة قريبة إلى الأم وقد بدأ الدم يتدفق فوق قفازها وحزامها ، وبدأ جسمها في الترنح والهبوط ليخرج تدريجيا من الكادر ، لنرى خلالها عربة الطفل وقد تعلقت في الهواء ، بينما يستمر أمامها هبوط الجنود التتلم ، ويهبط يتحدر جسم المرأة لينطع عربة الطفل لطول الشاشة ، ومن لفظة من أسفل الدرج ترى المرأة ذات النظارات وهي تصرخ فرعا ، بينما تبعها عجلات عربة الطفل تدور فوق حافة الدرج - الآن - ومن خلال سلسلة من اللقطات السريعة ترى عربة الطفل وهي تلفز متسريعة عبر السلام إلى جانب حيث القتل والجساد الجرحى ، أن العربة تنطع ببطء في البداية

لزيادة سرعتها تدريجياً ، وتحرك الكاميرا معها من الجانب ، ويقوم ايزنشتين أحياناً بالقطع إلى لقطات متوسطة من أعلى تصور الطفل وهو يهتز بعنف داخل العربة ، ولقطات أخرى للفرع الذي استوى على المرأة ذات النظارات ، والقطب صاحب النظارة ذات الاطارات المعدنية ، وفوق السلام ترى أعلى العربة النصف السفلي من صف من الجنود وهم يطلقون الرصاصات على الجماهير المتوسلة للتضربة ، بينما نرى من أسفل القطب وهو يصرخ عندما تصل عربة الطفل إلى نهاية السلم لتتقلب فجأة رأساً على عقب ، ( من التبر للسحرية أن هذا المشهد لسلام أوديسا قد حاول تقليده - بشكل يقتد البراعة - المخرج الأمريكي يوايان شى بالما فى فيلم الحصابات « أهل القعة » ( ١٩٨٧ ) ، نرى مشهد تبادل إطلاق النار على سلام محطة القطار ، ولكن الطفل قد نما فى هذه الحالة بينما لم يستطع الفيلم النجاح ) .

إن هذا المونتاج الذى يستخدمه ايزنشتين - كتطبيق لمفهومه هو « وسائل التحرير » - ينتهى كما بدأ بسلسلة من اللقطات السريعة . فملئ الرصيف أسفل السلام ترى جندياً قوقازياً شربوا يفقد سيفه المرة بعد المرة فى لوبج لقطات متصلة - لا يستغرق بعضها إلا عدة كادرات - بحيث لا لرى السيف وهو يعود للوراء أبداً ، مما يزيد من الإحساس بالعنف المموى . ثم يقطع ايزنشتين على الصحبة التى قتلتها هذا الجندي القوقازى ليختم بها مشهد المذبحة ، فنرى لكطة قريبة للمرأة المجزأة ذات القطارات التى تنازرت فوق وحاجبها بقع الدماء .

ومن الميناء نرى برج مدافع المدفوعة بوتمكن وهو يتحول ببطء نحو الكاميرا ، ويظهر عنوان يقول « إن القوى العسكرية المباشرة يتم الرد عليها بمدافع المدفوعة » ، وعلى الشاطئ نرى مبنى مسرح مدينة أوديسا الذى تزينة التماثيل الحجرية ، ويستقر فيه قادة الجيش القيصرى لتبدو اللقطة العامة للمسرح ومن خلفه السماء . ثم نرى الدخان الأبيض وهو ينبثق من فوهة أحد مدافع بوتمكن ، ثم يقطع ايزنشتين مرة أخرى إلى تماثيل المسرح ، ثم لرى من خلال زوايا عديدة البوابة الحديدية والتماثيل الحجرية للمسرح وهي تنفجر إلى شظايا ، وتتداعى وتختفى فى متابعة كبيرة من الدخان والرماد ، وأخيراً وفى تسليع مونتاجى قصير من ثلاث لقطات ، نرى تمثالاً حجرياً لأسد وهو يتهاوى على فحميه ، ويطلق زلزاله ، كرمز لنفسب الشعب الروسى على الوحشية التى تم ارتكابها على سلام الميناء ، وعلى استيقاظ غضبه هذا الشعب ضد النظام الذى ارتكب هذه الجريمة ، وبالطبع ، فإن هذه ثلاث لقطات متصلة ثلاثة أسود كل منها



لى وضع مختلف ، كانت موجودة أصلا بالقرب من يالتا وبعيدا تماما عن أوديسا ، ولكن بجمودها مع بطريقة تشبه مونتاج كوليشفوف فى الجغرافيا الإبداعية ، ، فإن ايزنشتين استطاع أن يخلق وهما بحركة متصلة مستحيلة فى الواقع العملى ، كما استطاع أن يولد مجازا سينمائيا يبر عن الغضب بطريقة شديدة القوة والاقتصاد ، وبها لم يكن يستطيع أن يحفظها من خلال السرد التقليدى .

لقد خلق ايزنشتين أيضا مجازا سينمائيا آخر باستخدام عنصر الزمن فى مشهد المدفعة نفسه ، فعلى الرغم من أن سرعة التطلع بين اللقطات فى هذا المشهد تزداد تدريجيا على نحو مربع ( متوسط طول اللقطة هنا يبلغ حوالى ثابنتين بالمقارنة مع أربع ثوان فى بقية أجزاء الفيلم ) لأن مشهد المدفعة كله يستغرق على الشاشة زمنا أطول بكثير مما يستغرقه فى الزمن الواقعى ، وذلك لأن ايزنشتين أراد الإيحاء بإحساس يقى باستغرق هذا الحدث المربع زمنا أطول من حقيقته . وكما يكتب آرثر نايت فإن ، ايزنشتين أدرك أن الناس المحاصرين على السلام سوف يشعرون بالتأكيد أن تلك هى أكثر لحظات حياتهم ربعا ، وربما كانت أيضا آخر لحظات هذه الحياة ، ، ومن خلال المونتاج فإن ايزنشتين قد استطاع أن يجعل الزمن ممثلا وأطول بكثير من اللحظة الواقعية التى يستغرقها وصول الجنود وضحاياهم الى أسفل درجات السلم . لأنه أراد الإيحاء بأن القتلى لمحق بكثير مما نراه على الشاشة ، تماما كما نجح فى نهاية الجزء الأول بالإيحاء بالنظيب الكامن فى صدور البحارة ، عندما لجأ الى إطالة الزمن الواقعى من خلال تكرار لقطة تحطيم البومار للطبق عدة مرات ومن زوايا مختلفة .

يمثل الجزء الخامس من الفيلم والمسعى « التقابل مع الفرقاطة » لحظة مفيدة بالمعنى العرفى والجسمالى معا . لأن هذا الجزء جاء بعد مشهد « سلام أوديسا » المقام بالبحرية والأحاسيس القوية ، يبدأ هذا الجزء باجتماع على سطح المدرعة ، حيث يتوار جدل بين مواطنى مدينة أوديسا والبحارة ، حول ضرورة الالتحاق بقوات البحرية عند نظام القيصير ، ولكنهم يعلمون انه قد تم ارسال فرقاطة لتواجه المدرعة بونسكى وتوقف تمرد بحارها ، فيقرر البحارة بالإجماع قبول المواصلة ، ويقطع ايزنشتين هنا على سطح المدرعة الخالى بما يفترض انقضاء فترة من الزمن ، ويظهر عنوان يخبرنا بأن « ليلة من القلق قد بدأت » . الآن سوف نرى المونتاج الذى يضم ثمانين وستين لقطة ويوحى بالهدوء الذى يسبق الصاعقة ، فمن خلال زوايا تصوير عديدة نرى السفينة وقد أكتت بالمرسة ووقفت

سلكه في ضوء القمر ، بينما يطوف الحرس يهدو فوق سطحها ، ويتحرك صو الكسافات فوق سطح المياه ، وتبدو المؤشرات المتوقفة لمعدات محرك السفينة ، بينما ينام البحارة في عنابرهم ، في نفس الوقت تكون الفرقاطة تقرب متسللة في الظلام ، وأخيرا يراها بحار عن خلال منظاره القرب وهي تبدو في الأفق ، ليطلق صدارة الانذار ، فيقفز البحارة من مرابهم ويأخذون مواقعهم في مواجهة الهجوم ، وتبدا المدافع بالانفجار ، ويظهر عنوان فرعى : الى الامام بأقصى سرعة ، وبدأ صوتهاج لاهت آخر في المشهد التالي .

يستخدم ايزنشتين في هذا المشهد إيقاعا متزايدا في سرعته ، عن طريق القطع بين اللقطات الكبيرة للمدافع وهي تتحرك في كل اتجاه ، وللتروس التي لا تتوقف عن الدوران مع لقطات المدافع الفرقاطة الجبارة ، مصوية في اتجاه محركات المدرعة بوتكين ، الى لقطات تصور البحار ماتيوشينكو وهو يعطي الأوامر من فوق الجسر ، والسمان الذي يندفع بقوة من مداخل السفينة ، ومقدمة المدرعة وهي تغرق بحباب البحر ، والمدافع التي يناد توجيهها لتواجه الفرقاطة التي تقرب أكثر فأكثر لتتفجح معاملها في الأفق ، وهنما تتصادب المدرعة بوتكين والفرقاطة يلجا ايزنشتين الى زيادة التوتر بالإسراع في القطع بين هذه اللقطات ، وتظهر للطلال لسفينتين أخريين تحيطان بالمدرعة ، لتتوجه مدافع المدرعة ببطء نحوها بينما تقتربان من مدى النيران ، لكن ماتيوشينكو يأمر حامل الأعلام بأن يعطي الإشارة للسفن المظيرة : « لا تطلقوا النيران » ، كونا حنا ، ويمجد احساس بالترقب لفترة من الزمن ، فسفن الأسطول لا ترد على هذا العرس ، لكنها تستمر في اقترابها نحو المدرعة التي يبدو هدفها الملاقى وهو يحتل كل الشاشة ، بينما يقف البحارة وراءه ينتظرون الأوامر بإطلاق النيران .

ان المصطح الذي كنا نراه حائلا وخلقه السماء في النقطة الماضية يعود على محوره حتى تبدو لوهته موجهة مباشرة للكاميرا ، فترد مدافع السفن الأخرى بأن توجه فوهاتنا نحو المدرعة ، بينما يرتفع علم المقربين الأحمر فوق ساري القراع ويطلق مع الريح ، وتتواجه المدافع في مدى قريب ، ويبدو وجوه البحارة وهم يحتلون في قلق وتوتر في اتجاه الملاحق ، ولجأة يتسهم واحد منهم ويظهر عنوان : « الاخوة » لتزدحم الشاشة بوجوه البحارة المتجهين ، ان السطح العالي للمدرعة بوتكين يبدو الآن مزدحما بالبحارة وهم يحسكون ويهللون ، وتتخفى مدافع المدرعة ومدافع السفن الكيصرية الأخرى ، التي يحتشد فوق سطحها أيضا بحارة

يلوحون لمقاتلهم معبرين عن تضامهم ويظهر عواصم وفوق رؤوس قادة الأسطول القيصري قزمجر صبيحة التضامن المتهجئة « . وحكفا - وبغون اطلاق النيران - تم المدوعة بوتسكين بسلام بين سفن الأسطول ، وطير ثيمات البحارة في الهواء ، وتظهر لقطات من كل الروايات تصور البحارة المنسودين في احتفالهم فوق سطح المدوعة ، ويبدو الشام الأحمر وهو ينفق فوقهم في انتصار ، ونرى مقدمة المدوعة المملعة وهي - طاق في اتجاه الكاميرا وكأنها تقفم الكادر في لحظة قريبة انه في بحارتها نحو السلام والحرية » .

تم استقبال فيلم « بوتسكين » استقبالا جماهيريا حارا عند عرضه الأول في موسكو في ١٨ يناير ١٩٢٦ . لكن عرضه لم يستمر الا اسابيع قليلة ، ايم استبدال الامم النسبية التجارية الرخيصة به . فقد اطلق المخرجون المنافسون لايزنشتين على فيلمه وصف « النزعة التسجيلية التي تضخم الأحداث » ، والتي زعموا انها غير ملائمة للجماهير العادي ، ولكن عندما قامت السفارات السوفيتية في باريس وبرلين بعرض الفيلم لذوى الآراء السياسية اليسارية في عروض خاصة زاد رصيده الجيد « . المصيح النقدي » .

وفي ربيع عام ١٩٢٦ اشترك المؤلف الموسيقي الماركسي الألماني ادموند هايزل مع ايزنشتين في التضير لنص موسيقي ثوري ، ليصاحب عرض الفيلم . لقد اطلق ايزنشتين على هذا التعاون « أول عمل له في مجال الفيلم الناطق » . كما اتمر هذا التصاوت نتيجة ماهرة زادت من ديم استقبال الجماهير للفيلم ، حيث عرض الفيلم بجاريا في ألمانيا لمدة اسابيع ، لكن تم منع عرضه رسميا في الدول الأوروبية الأخرى ، ومع ذلك فان قليلين من الناس راوه في عروض خاصة ليساريين وعثمانيين ، لنتال سربعا شهرة دائمة في كل ابعاء العالم الغربي ، حتى ان المخرج الماركسي العظيم ماكس واينهاوت ، الذي ترك اثرا كبيرا بآسالييه في الاغصاة المسرحية على التصويرية الألمانية ، قال بعد ان رأى الفيلم خلال عرضه في برلين : « انني مضطر للاعتراف بأن المسرح سوف يستسلم للسينما » . لقد أدى هذا النجاح الى أن يطر الموظفون السوفيت الكبار الى ايزنشتين نظرة الاحترام . كما توقف الهجوم النقدي على « المدوعة بوتسكين » و أصبح للفيلم عرض فائ في الاتحاد السوفيتي حيث نال شهرة كبيرة ، ثم كما يقول ايزنشتين في كتاباته : « لقد استيقظت ذات صباح فوجدت نفسي مشهورا » . ( هناك بعض الشك في أن السلطات السوفيتية قد بالفت في تفسير عدد المشاهدين ، لأنها أرادت أن تثبت أن جماهيرية الفيلم في

الاحكام المبرهنات ليست أقل من جواهره خارجها ، لكن المؤكد أن فيلم إيرنشتين قد كان الأهم لمديد من الأعمال الفنية التي قدمت تنوعات على قصة « الموهبة بوتكين » فقد ظهرت أوبرا سوليتية عام ١٩٣٧ .  
رياليه بولندي عام ١٩٦٧ ، وأطلق قصائده بريخت والعديد من الروايات والمسرحيات واللوحات التشكيلية ، بالإضافة إلى جبل كامل من الأفلام الأمريكية الموسيقية التي تدور أحداثها على منطج السفن الحربية .

### نظرية إيرنشتين في التوليف الجبلي

يسمح جزء كبير من شهرة إيرنشتين وأهميته من كونه صاحب نظرية سينمائية مهمة ، إلى جانب كونه مخرجاً عبقرياً ، أن يحصل كتاباته عن السينما - والتي تم تجسيماً فيما بعد في جزئين : « الاحتمال السينمائي » ( ١٩٤٣ ) و « الشكل السينمائي » ( ١٩٤٨ ) - قد بدأت بكتابات الأولى عند عام ١٩٢٣ ، وبعد نجاحه الكبير في « بوتكين » بدأ في صياغة أهم مساهماته في النظرية السينمائية ، والتي تنطلق من مفهومه عن التوليف الجبلي ، وهي النظرية التي يمكن تلخيصها في أن إيرنشتين رأى أن التوليف السينمائي أو التوليف هو عملية تجميع المنطق الجبلي للمركب ، أن هذا المنطق الجبلي هو طريقة في رؤية التاريخ الإنساني على أنه صراع دائم بين قوة « أو فكرة » ، تتطهر وتتدمج مع قضيضها « الفكرة المضادة » ، ليتكون من اتحادهما ظاهرة جديدة تماماً « المركب الجديد » ، ليست هي المجموع الحسابي لهاتين القوتين أو الفكرتين ، ولكنها قوة أو فكرة مختلفة تماماً عنهما وأكبر منهما أيضاً ، وهذا المركب الجديد الناتج من اتحاد الفكرة وقضيض الفكرة سوف يصبح بدوره فكرة جديدة في عملية جدلية جديدة ، سوف نفضي بدوره إلى مركب جديد وهكذا يستمر الصراع الجبلي عبر التاريخ .

لقد كان إيرنشتين يرى أن التوليف السينمائي يمثل تلك العملية الجدلية ، حيث تقوم اللفظة السينمائية بدور الفكرة ، التي توضع في علاقة بتجاوز مع لفظة أخرى كأنها تقضي الفكرة ، فيتولد عن تجميع اللفظتين المركب الجبلي ، وهو هنا الفكرة أو الانطباع الذي يفرج به المشاهد عندما يرى نتائج اللقطتين ، ( لقد أدرك إيرنشتين أن هذا المنطق الجبلي هو نفسه جوهر العملية الإدراكية النفسية للوسيط السينمائي ذاته ، فخلال العرض تتتابع لقطتان فوتوغرافيتان ثابتتان ، لكن تتابعهما يخلق شيئاً مختلفاً تماماً عنهما ، إذ أن التفرج يرى وهما بالحركة ) - أن عناصر التتالي أو الصراع الكسنة في اللقطات تتجسد على نحو يصري .

سواء في اختلاف المقسمون اللغويين بين المقطعات لم الاختلاف الشكلي بين  
أيضا في الحطوط والمساحات والكتل والاضافة . لهذا فان إيرغشتين يقدم  
نمينا للمنتاج على انه سلسلة من الأفكار أو الاعتبارات ، التي يتولد  
عن : اتحاد لقطات منفصلة ، ويمثل لذلك تشبيها مستحدا من عالم  
الصناعة ، إذ انه يراه مثل سلسلة الاحتراق في آلة الاحتراق الداخلي .  
والتي تتابع فيها الحركة في صمام بعد آخر . لكي يؤدي ذلك الى تحرك  
السيارة . وعلى نحو مسائل فان : المنتاج يدفع بالقيم الى الامام . كما  
كان إيرغشتين يستعمل أحيانا تشبيها للكروية من عالم اللعبة ، فان معنى  
اية كلمة في جملة يعتمد على علاقة هذه الكلمة بالكلمات الأخرى السابقة  
عليها والتالية لها داخل الجملة . وبالتالي فان اللقطة المنفصلة تستمد  
معناها داخل المنتاج في علاقتها وتفاعلها مع المقطعات الأخرى المتجاورة .

إن الانعراض الكاس في هذه النظرية ، هو ان المتفرج لا يرى في  
المنتاج لقطات متتابعة ، الواحدة بعد الأخرى ، ولكنه يدركها كوحدة  
واحدة كما لو انها عرست الواحدة فوق الأخرى . بمعنى آخر فان المتفرج  
لا يرى اللقطات على انها عملية جمع حسابية حيث  $(أ + ب + ج =$   
 $أ ب ج)$  ، ولكنه يراها على نحو حشطالفي كوحدة واحدة متكاملة مختلفة  
سلما وأكبر من مجموع أجزائها ( حيث  $أ ب ج = س )$  ، بكلمات أخرى  
فان اللقطات  $أ ب و ج$  ليس لها أي وجود أو معنى في حد ذاتها ، ولكن  
وجودها يتحقق من خلال متابعتها على شريط الفيلم ، ومعناها يتولد داخل  
الدراك للمتفرج ، الذي يرى هذا التتابع على انه نوع من المزج البصري ،  
الذي يصهر هذه اللقطات ويجعلها في وحدة واحدة ، لذلك وعند نهاية  
مشهد : سلام أوديسا ، في « المدونة بوليمكين » ، وعندما ترى اللقطات  
اقتلاص المتتابعة لتماثيل حجرية لأسد نائم وأسد يستيقظ وأسد ينهض ،  
فاننا لا نرى هذا التتابع على انه سلسلة متلاحقة من لقطات مختلفة ،  
ولكننا ندركه على نحو آخر فأننا نرى حركة واحدة غير متصلة لأسد  
واحد . كما أن هذا الإدراك يحمل في طياته أيضا دلالة رمزية محددة .

وعلى الرغم من أن الملحنيين العظميين لجريخت ، وتحارب كوليشوف  
في التوليف ، هي الجذور التي تمتد فيها نظرية إيرغشتين ، إلا أنه  
استطاع تطويرها من خلال دراسته لميكولوجية الأدوات ، كما أنه كان  
يستعمل كثيرا بضرب أمثلة من طريقة الكتابة اليابانية من أجل توضيح  
مفهومه عن المنتاج الجدل . ففي الكتابة اليابانية توجد رموز تصويرية  
لأشياء بوسها ، ولكن المصنع بين وهذين أو أكثر في وحدة واحدة يرمز  
لشيء جديد تماما ، لذلك فان المفهوم الجديد أو الرمز الجديد ليس هو

المحموع الحسابي للمفاهيم أو الرموز الأول ، ولكنه يعطى مفهومًا مجردًا لا يمكن التعبير عنه باستخدام أى من هذه الرموز التصويرية وحدها . وعلى سبيل المثال فإن رمز « كلب » مضافا إليه رمز « لم » لا يعطى معنى « لم الكلب » كما نتوقع ، ولكنه يعطى كلمة « يبح » وبالمثل فإن :

طفل + لم = يصرخ .

طائر + لم = يضيئ .

سكين + قلب = يحزن

ماء + حزن = يبكي .

يقب + أنه = يسمح .

ولهذا فإما نرى في كل حالة أن علامتين محتلفتين لشيتين ماديتين ملموستين، فتحدان ، لوتوله عنهما علامة جديدة لنموذج مجرد وغير ملموس . إن ما يريد إيزنشتين أن يشته باستخدام هذه الأمثلة هو أن الطريقة التي يمكن بها للسينما توصيل مفاهيم مجردة مثل كل الفنون الرفيعة الأخرى تقوم على استخدام الصور الفوتوغرافية المتحركة لأشياء مجسمة . لقد قال جريغيت عن هذا الأمر فيما قبل : « يمكنك أن تلتقط صورة فوتوغرافية للافكار » ، لكنه في الحقيقة كان يشير إلى طريقته في استخدام اللقطات القريبة أو المودة إلى الماضي ( الفلاش باك ) ، لكن ما فعله إيزنشتين هو أنه تجاوز كثيرا ما كان يربط جريغيت ، فما كان يطرح إليه إيزنشتين هو التأكيد على أن السينما تستطيع من خلال العملية الأساسية لها - وهي التوليف - أن تخلق مفاهيم مجردة وليس فقط المشاعر والأفكار .

وقد امتدت نظرية إيزنشتين عن المونتاج الجدل لتتجاوز المشاهد المستقلة وتنته إلى بناء الفيلم كله . وفي مقالاتين نظريتين مثل « تناول جنس الشكل السينمائي » ( ١٩٢٩ ) و « بناء الفيلم » ( ١٩٣٩ ) ، كتب إيزنشتين تحليلات مطولة للبناء الجدل في فيلم « المدرعة بوتكين » . وفيهما يقول إيزنشتين إن كل جزء أو فصل من الفيلم مكون من تصليق متساويين مثل بيت الشعر ذي المصراعين ، ويفصل بين هذين التصليق توقف ممتد للحدث ، وبالمثل فإن الفيلم كله مكون من تصليق متساويين . يفصل بينهما الجزء الخاص بحجاب الميت الذي يبدأ به الفصل الثالث ، لذلك فإن الهيكل الجدل لكل فصل ( وللفيلم كله أيضا ) يتألف من توتر متصاعد ناتج عن عناصر متضادة ، يتبعها حل لهذا التضاد واسترخاء لهذا

التوتر . ليصبح هذا الحل بداية لتوتر جديد في الفصل التالي .  
ولقد أوضح ايزنشتين فكرته باستخدام شكل تخطيطي يصور بسا  
الفصول من الثاني حتى الخامس على النحو التالي

الفصل الثاني : مشهد المشمع ← التمرد .

الفصل الثالث . مراسم الحداد على فاكوليشوك ← المظاهرات  
الفاشية .

الفصل الرابع : معطف المدعي مع البجاعة ← المذبحة .

الفصل الخامس . انتظار الأسطول في قلق ← الانتصار .

كما وصف النقطه التي ينضم فيها كل فصل الى جزئين مساندين :  
« في الفصل الثالث هناك لقطات قبضات الايدي المفرعة ، التي تتحول  
عندما فكرة مراسم الحداد الى فكرة التصيب . وفي الفصل الرابع هناك  
« الصوان العرسي » و « جنازة » . التي يفصل بين مشهد معطف المدعي مع  
البجاعة ومشهد المذبحة فوق سلالم اوديسا . ان تلك الفواصل يمكنك  
ان تجدنا أيضا خلال الفصل الثاني في لقطات قوحات المدافع المساندة .  
وفي الفصل الخامس في اللقطات التي تصور مدافع سفن الأسطول .  
وللاحظ ان كليهما استمر لحظة من الزمن لتنتقل بعدها صبيحة تنادي  
« أيها الاخوة » » .

وفي النهاية . فان ايزنشتين قدم ملخصا للمنطق الجمل خلال  
المشهد داخل الفصول ( وهو المنطق الذي يبدأ بفكرة ما تنصارع مع  
فكرة منافسة . ويخسر هذا الصراع لفكرة جديدة تماما تصبح بدورها  
طرفا في صراع جديد مع فكرة منافسة لها . . . . . وهكذا يستمر المنطق  
الجمل في التصاعد ) . فبعد بداية مذبحة سلالم اوديسا على سبيل المثال  
يقدم ايزنشتين تصورا لبناء الجمل في هذا التتابع على النحو التالي :

الفكرة : الجنود يتقمصون من فوق قمة السلالم .

الفكرة المنافسة : امرأة تصرخ في لزع .

الفكرة المرجبة من صراع الفكرتين السابقتين : شموذ الجامع  
بالقمع .

الفكرة : شعور الجماهير بالتعب .

الفكرة المناقضة : هروب الجماهير وهبوطهم على السلام .

الفكرة المركبة : الجنود يقومون بتمرّد الجماهير .

نص :

الفكرة : الجنود يقومون بتمرّد الجماهير .

الفكرة المناقضة : الجنود يطلقون النار .

الفكرة المركبة : نشأت وحدة الجماهير .

وعند هذه النقطة ، فإن الصراع الجدل فوق سلاله أوديسا يتخذ اتجاهًا واحدًا ، فإن الهبوط المطم لصفوف الجنود المسلحين يواجه الهروب المفطور للجماهير ، ( ومصدر التناقض والصراع هنا هو الاختلاف بين سرعة وحجم كل من الكتلتين : الجنود والجماهير ) ، ولكنهما يواجهان معًا حركة مناقضة لبعض الأفراد الذين يصعدون السلالم ليتطعموا للجنود ، بالإضافة إلى الأم الموحية وطفليها التي تراقبهم في صعد السلم ، بينما تلف الأم الشاب وهي تمسك بالعربة الصغيرة التي تحمل طفلها لتراجبه هذه الأطراف حبيبا ، الصاعدة منها والهابطة ، وفيما بعد فإن الحركة المضطربة لعربة الطفل وهي تهبط درجات السلم سوف تضيق بعدا جديدا للحركة في هذا المشهد ، وعندما يقترب المشهد من نهايته في أسفل السلم فإن لحظة جدي قوتلازي يلوح بسيفه في وحشية ، سوف تصبح عنصرا في صراع جدلي مع لحظة أخرى لوجه المرأة ذات النظارات وقد غطتها الدماء ، وينشأ عن هذا الصراع الجدلي فكرة جديدة هي التضييق ، وفي مشهد تال تدخل لقطات مدافيع بوتكين في صراع جدلي مع لقطات لقادة الأسطول ، لكي ينتج عن هذا الصراع الفكرة المركبة الأكثر أهمية في الفيلم وهي التمرّد الجماعي .

حاول ايزنشتاين في مقالات أخرى أن يبرر بين حسنة انماط أو طرائق مختلفة للمونتاج ، يمكن استخدامها منفصلة أو مجتمعة في أي مشهد :

١ - المونتاج الطويل .

٢ - المونتاج الإجمالي .

٣ - المونتاج القصير .



## ١ - مونتاج التوافق التام

• - المونتاج الذهني أو الأيديولوجي •

ويمكن إيزنشتاين بما أسماه « المونتاج الطويل » هو ذلك المونتاج الذي يتم فقط بسرعة التوليف أو القطع بصرف النظر عن مضمون اللقطات ، وأساس هذا التوليف هو طول اللقطة أو زمن عرضها على الشاشة ، ويتم التوليف عن طريق نظام يفرض أطوالاً معينة للقطات الداخلة في المونتاج ، وفي هذه الطريقة يستخدم التوازي بين لقطات ذات أطوال معينة ولقطات أخرى من نفس الطول ، كما يمكن أيضاً استخدام التباين أو التناقض المستطرد مع تقدم المشهد ، ولكن تظل العلاقة النفسية بين طول كل لقطة وأخرى ثابتة داخل المشهد الواحد ، ويمكن أن نجد مثلاً واضحاً للمونتاج الطويل متزايد السرعة في مشاهد المطاردة ذات التوليف المتوازي في أفلام حريثيس حيث يصل المشهد إلى القوة بواسطة القطع المتبادل بين اللقطات تزداد قصراً في طولها ، ( كان حريثيس في الحقيقة يستخدم هذه الطريقة للمونتاج لتحقيق ذروات درامية متتالية ، لكن كل مرة يجب أن تكون أسرع من سابقتها ، حتى يصل الفيلم إلى ذروته الكبرى ، وهي التي تستخدم التوليف الأصرع في الفيلم كله ) ، ولقد شعر إيزنشتاين بأن هذا المونتاج الطويل هو طريقة آلية وبدائية ، لذلك فإنه ربط بينه - وربما لم يكن على حق في ذلك - وبين المونتاج الذي يستخدمه أهم منافسيه في السينما السوفيتية : بودوفكين •

وصف إيزنشتاين « المونتاج الإيقاعي » بأنه طريقة أكثر تعقيداً في استخدام المونتاج الطويل ، حيث أن سرعة التوليف فيه تعتمد على إيقاع الحركة « داخل » اللقطات ، بالإضافة إلى اعتمادها أيضاً على القواعد الأساسية المستعملة في المونتاج الطويل ، أن هذا الإيقاع يمكن أن يستعمل لتعزيز وقوة الإحساس بنفس سرعة المونتاج الطويل داخل المشهد ، لكنه يمكن أن يستخدم أيضاً لكي يصبح نقياً له ، ويضرب إيزنشتاين مثلاً على هذا التناقض من مشهد صلاله أوديسا حيث نرى إيقاعاً ثابتاً للأقدام الجئود وهم يهبطون درجات السلم ، وهذا الإيقاع الثابت يتناقض مع الإيقاع المتزايد في سرعته للمونتاج الطويل الذي يصور هروب المواطنين ، وهذا النمط من التوليف يمثل نوعاً من التفاعل ( الناتج عن التضاد والتناقض ) بين الحركة الإيقاعية والطولية ، وهذا التفاعل هو الذي يحقق المزيد من التوتر داخل المشهد •

ويشل « المونتاج النفسي » عند ايزنشتين مرحلة تتجاوز « المونتاج الايقاعي » ، حيث تسيطر على المشهد كله نغمة سائدة ( أو طابع أو مزاج وجداني خاص ) ، ويصف ايزنشتين الفرق بين هاتين الطريقتين عندما يقول : « في المونتاج الايقاعي تصبح الحركة داخل الكادر هي العنصر الذي يفرض حركة التوليف من كادر الى كادر ، وهذه الحركة داخل الكادر يمكن ان تكون اشياء متحركة أو قد تكون حركة هي المتخرج التي تقودها العاصر التشكيلية ، مثل الخطوط والكتل داخل الكادر ، لكن الحركة في « المونتاج النفسي » تعني شيئا أكثر اتساعا في مفهومه ، فمفهوم الحركة هنا يتضمن كل العناصر الوجدانية والدرامية داخل اللقطة ، لذلك فإن المونتاج النفسي يعتمد على المسحة العاطفية السائدة في المشهد كله » .

وكنتال على المونتاج النفسي ، يستشهد ايزنشتين بمشهد الضياع في بداية الفصل الثالث في « بوتكين » ، فالنغمة الأساسية السائدة في هذه اللقطات هي نغمة الفسوة الذي يتراوح بين الضبابية والشفافية ، لذلك فإن جميع العناصر التشكيلية داخل اللقطات تصبح في خدمة هذه النغمة السائدة : « الفسوة » ، إذن « المونتاج النفسي » ليس له علاقة بسرعة التوليف أو مضمون اللقطات ، ولكن علاقته الأساسية هي انه يخلق ارتباطا وثيقا بين العناصر الوجدانية والعاصر البصرية داخل اللقطات الداخلة في المونتاج . أما مونتاج التوافق النفسي ، وكما يصفه ايزنشتين ، فهو يعتمد على تفاعل الطرائق الثلاث السابقة في المونتاج ما ، وهو مونتاج يحقق في ذهن المتفرج أكثر من تعقده خلال عملية التوليف . ( وفي الحقيقة أنه ايزنشتين يستمد جوهر هذا النوع من المونتاج من فن الموسيقي ، فهو اقرب الى ما يسمى « البوليفونية » التي تسمح فيها لحنين أو أكثر في نفس الوقت ، وعلى الرغم من استقلال كل لحن منهما فإن سماعهما معا يخلق إحساسا بالتوافق النفسي أو « الهارموني » بين الحركات المختلفة التي تمرر وتسمع معا ) . وبهذا فإن مونتاج التوافق النفسي ليس نوعا خاصا من المونتاج وأما هو طريقة في النظر الى المونتاج النفسي ، أو كما يقول ايزنشتين عنه : « ان التوافق البصري لا يمكن أن تجده في الكادر الثابت وحده ، كالمثلما لا يمكنك أن تشعر بالهارمونية عندما ترى نصا موسيقيا مكتوبا ، ان هذا التوافق النفسي لابد أن يصبح حركيا ، لذلك فهو يتولد من خلال عملية الادراك الجبلية ( أو بالأحرى التفاعل بين المتخرج وما يراه على الشاشة ) ، بنفس الطريقة التي يترك بها المستمع الهارمونية عندما يسمع الموسيقى » .

لكن أهم أنواع المحتاج التي اقتص بها ايزنشتين ، سواء لم نظرياته أو افلامه . كان المحتاج الذهني أو الايديولوجي ، فكل طرائق المحتاج السابقة تهتم بتحقيق رد فعل وجداني أو نفسي عند المتفرج من خلال شكل معقد مركب من الشيرات ( أو العناصر البصرية على الشاشة ) ورمود الافعال ( وهي الاحساس الوجداني أو النفسي لدى المتفرج ) ، لكن ما كان يفكر فيه ايزنشتين هو أن المحتاج لا يقدر فقط على خلق المشاعر والاحاسيس ، ولكنه قادر أيضا على التعبير عن أفكار مجردة وصيغلة مقولات ذهنية مباشرة وصريحة ، لذلك فإن التوليف في المحتاج الذهني لا يعتمد أساسا على السرعة أو الإيقاع أو الطابع الوجداني ، ( على الرغم من أن هذه العناصر يمكن أن تكون متضمنة في أي نتائج من اللقطات ) ، ولكنه يعتمد في جوهره على العلاقة الذهنية بين اللقطات ذات المحتوى البصري المتناقض ، أو بكميات أخرى فإنه يعتمد على أن الجدل أو الصراع أو التفاعل بين العناصر البصرية ، في لقطات متتابعة ، يمكن أن يخلق أفكارا مجردة ، فالتوليف المتوازي والتداخل في مشهد النهاية من فيلم « الاغراب » بين لقطات كاذبة العمال ولقطات ذبح لور في السلخانة يعتبر مثالا واضحا على المحتاج الذهني ، الذي يمكن أن نجده أيضا في فيلم « القردة بوتمكن » في التوليف بين الكاهن الذي ينقر بأصابعه على الصليب ، والقبائل التي ينقر بأصابعه على السيف ، فالمحتاج الذهني إذن يخلق نوعا من المجاز أو التشبيه ، الذي يعرض لقطتين متتابعتين ، وفي تتابيهما تتولد فكرة ذهنية لا توجه في أي منهما ( فلم « الاغراب » يتولد في ذهن المتفرج مفهوم التلمح الوحشي للعمال الذي لا يختلف عن ذبح الحيوانات ، وفي « بوتمكن » يتولد مفهوم التحالف بين رجال الدين ورجال السلطة لقمع الشعب ) .

لكن فيلم ايزنشتين الثالث « أكتوبر » أو « عشرة أيام هزت العالم » ( ١٩٢٨ ) احتوى على أكثر المشاهد تحسيدا لهذا النوع من المحتاج ، لأن الفيلم كله يمكن رؤيته على أنه محاولة - لم تنجح تماما - لسرد أحداث الثورة البلشفية من خلال سينما ذهنية خالصة ، وعلى سبيل المثال وفي أحد المشاهد الشهيرة من الفيلم التي تصور صعود ألكسندر كيرنيسكي - رئيس الحكومة المؤقتة - إلى السلطة في الفترة السابقة مباشرة على الثورة البلشفية ، فإن ايزنشتين يقدم لقطات متتابعة لكيرنيسكي وهو يصعد بوقار صلالم الموج العجري ذي الطابع الباروكي في قصر الشتاء ، ويقطع بين هذه اللقطات وعناوين فرعية مكتوبة بحروف ضخمة تطلق عن صعوده أيضا للردى السلطة واحتكازه للمنصب بعد الآخر : « وزير

الذئاع ، و - البحرية ، ، الجبرال الكبير ، و - الدكتاتور ، ، كما ترى  
 ، كما لفطت لفطت صغار وهم ينحنون له بالتحية في أسفل الدرج ،  
 بل ان كيريسكي يمر أيضا تحت تمثال النصر ليبدو التمثال كما لو أنه  
 سوف يضع تاجا من الفاد فوق رأس كيريسكي ، وعندما يصل الرجل الى  
 اعلى السلم ، ويظف امام الباب الذي سوف يفضي به الى مكتبه ، يقطع  
 ايزنشتين بين لفطت اجذالته العسكرية الكلاص وبديه ذواتي الفلذات اللطبة ،  
 ثم اخيرا الى دمية آليّة تمثّل ملاوسا يفره ذيله الى نظفة وبها ،  
 ان ما يقصده ايزنشتين من المحتاج داخل هذا المشهد هو ان يوحى بمفهوم  
 او فكرة انحرور المتفهم والظموح السلطوي لدى كيريسكي وحكومته ،

لقد كان كل تفكير ايزنشتين حول المحتاج يسير في اتجاه تأسيس  
 لغة سينمائية متفرّدة ، تعتمد على الترابط بين المؤثر وود الفعل ( على  
 طريقة بالولوف ) ، وهو الترابط الذي لا يعطى الا اعتمادا قويا جدا لمناطق  
 السرد الروائي - وفي الحقيقة ان هذا التفكير يسج من استغراق ايزنشتين  
 طوال حياته في دراسة التفاعلات النفسية في عملية الإدراك البشري ، لذلك  
 فان اللغة السينمائية التي اسسها واطلق عليها اسم « المحتاج الجدل »  
 تعني الرضا من خلال التلاعب بوجودان المتفرج ، سواء على مستوى  
 الاحساس الماطلية ام على مستوى وجود الفعل لجهازه العصبي ، لذلك  
 فان مقادير معاصرين - وعلى الأخص من أتباع أفنديه بالزان الفرنسي صاحب  
 النظرية السينمائية - قد وصفوا المحتاج الجدل بأنه يفرط في التلاعب  
 بالمتفرج ، أو حتى بالنزعة التسلطية ، لأنه يكسّل لتخلّا سائرا في  
 تحديد رد فعل للمتفرج تجاه ما يراه على الشاشة ، ان هذا الاعتراض يبدو  
 في الجانب الأكبر منه اعتراضا فلسفيا ، لانهم يعتقدون ان الافتراض في  
 استخدام المحتاج يؤدي الى ضرورة تجزئ الحث الى شذرات من اللقطات  
 بماد تعميمها مرة اخرى من خلال التوليف ، وهو ما يفسر « واقعية المكان »  
 ( طبقا لما يقوله بالزان ) ، وهي الواقعية التي يرونها ضرورية لتحقيق  
 العلاقة بين الصورة السينمائية والعالم الحقيقي ، بكمالات أخرى فانهم  
 يؤمنون بان المحتاج الجدل يتخل عن العلاقات الكائية للواقع ، ويخلق  
 بدلا منها علاقات مصطنعة ومختلفة ولا وجود لها ، ولكن المحتاج الجدل  
 لا يخلق ما يريد من اللغة الرمزية او المجازية او الشعرية الا من خلال  
 تعميمه لتعظيم هذه العلاقات الكائية الطبيعية او الحقيقية ( فالمحتاج  
 الجدل لا يريد ان يتخل للمتفرج الاحساس بالواقع ، لكنه يستخدم هذا  
 الواقع من اجل خلق الفكر او المفاهيم لا تليق بالضرورة من الواقع الذي  
 نراه على الشاشة ، وانما تنبع من تباين اللقطات التي تصور شذرات من

( هذا الواقع ) • وكما يكتب الناقد بول سيلور في إحدى المقالات التي أودعها أن تكون قدأ حدا لايزنشتين ، فإن « الأفلام الأولى لايزنشتين هي في جوهرها شيئا للطفل ، حيث لا ترى المكان أو الحركة كما نراها في الواقع ، بها موجودان فقط في مخيلة المتفرج الذي يقوم بعنه بتجميع التفاصيل لكي يكون منها رأيا محددا » • بل انه ايزنشتين نفسه أوضح في كتابه « الاحساس السينمائي » أن « قوة المونتاج تكمن في أنه يتضمن داخل العملية الإبداعية كلا من وجدان المتفرج وعقله » ، فالمتفرج يجد نفسه مدفوعا إلى أن يسر في نفس الطريق الذي يمضي فيه الفنان من خلال المونتاج الذي اختاره • لذلك فإنه ليس من المهم على الإطلاق أن مصدر حكما بالأدلة أو الاضافة للمونتاج الذهني ، لكن المهم حقا هو أن ندرك انه يمكن أن يحقق أنرا جاليا رفيعا كما في فيلم « بونكي » ، وإن كان هذا المونتاج لم يستطع أن يحقق نفس الأثر في فيلم ايزنشتين التالي الذي توضح جوانب القصور في هذا النوع من المونتاج •

• أكتوبر • أو « عشرة أيام هزت العالم » ( ١٩٢٩ )

معمل لاختبار المونتاج الذهني وقطيعه

في ربيع عام ١٩٢٩ ، تم اختيار ايزنشتين عن طريق اللجنة المركزية للحزب الشيوعي ومؤسسة السينما السوفيتية • لكي يصنع فليما للاحتفال بالذكرى العاشرة للثورة البلشفية ، ليبدأ ايزنشتين ومساعداه جريجوري الكسندروف (١٩٠٣ - ١٩٨٤) في كتابة سيناريو ذي تفاصيل شديدة الدقة ، تحت عنوان « أكتوبر » لكي يغطي مجمل أحداث الثورة • معتمدا في ذلك على الملفات من المذكرات الشخصية ، والمقابلات الصحفية ، والجرائد السياسية ، والمقالات المنشورة • بالإضافة إلى كتاب الصحفي الأمريكي جون ريد « عشرة أيام هزت العالم » ، وهو العنوان الذي عرضت تحته ، في أمريكا وبريطانيا ، نسخة شديدة الاختصار من الفيلم • ولكن ايزنشتين - كما فعل في السابق في تخطيطه لفيلم « بونكي » - انتهى إلى فكرة التركيز على أحداث معينة بدلا من الاستغراق في التفاصيل • وكانت تلك هي الأحداث التي دارت في بتروجراد أو لينينجراد من فبراير حتى أكتوبر ١٩١٧ • لقد وضعت كل الامكانيات - بما فيها الجيش السوفيتي والبحرية السوفيتية تحت يد ايزنشتين • بل إن الحياة في لينينجراد قد توقفت تماما خلال الشهور الستة التي استغرقها تصوير الفيلم • حيث تم تمثيل الأحداث الحقيقية بعشرات الآلاف من المشاهدين • مثل مشهد اقتحام قصر الشتاء واقصاه • وعندما تم الانتهاء من توليف

الفيلم في نوفمبر ١٩٢٧ ، يبلغ طوله ما يقرب من ثلاثة عشر ألف قدم أو حول ثلاث ساعات من المرض ، في نسخة كانت تتوافق تماما مع النص الموسيقي الذي وصفه ادموند مايزل . ولكن أحداثا مهمة وقمت في الفترة التي تم فيها انتاج الفيلم ، لقد صدر لوراد بنلي كيون تروتسكي ( ١٨٧٩ - ١٩٤٠ ) ( الذي كان وزيرا للحرية كما لعب دورا كبيرا خلال

الثورة والحرب الأهلية ) ، وهكذا كان على ايزنشتين أن يدعى لأوامر اللجنة التنفيذية للحزب الشيوعي ولقائد الحزب يوزيف ستالين ( ١٨٧٩ - ١٩٥٣ ) . باختصار عدة آلاف من الأقدام من نسخة الفيلم لكي يختلف كل إشارة للثورة الزعيم القملي ( تصل اقرب التطويرات الى الدقة الى انه تم حذف حوالي ثلث طول الفيلم ) \* وللأسباب ذاتها فانه تم منع تناول كتاب جون ريد في الاتحاد السوفيتي منذ أواخر عام ١٩٢٧ ، وحتى وفاة ستالين في عام ١٩٥٣ . وعندما عرضت هذه النسخة المختصرة في مارس عام ١٩٢٨ قبولت بشور ، ولم يستطع المخرجون فهم المونتاج القملي التجريدي فيها ، كما أن النقاد المنتقون للحزب هاجموا الفيلم تحت دعوى الاغراق في التزعة الشكلية . وهو الاتهام الذي أوضح تماما تلك الهوة الفاصلة بين جماليات ايزنشتين والنظم الستاليني الجديد . ( لم يكن ايزنشتين المتهم الوحيد في هذا المجال ، فخلال السنوات الأولى من حكم ستالين - ١٩٢٧ و ١٩٢٨ تجديدا - فإن نصف عدد الأفلام التي تم انتاجها واجهت لرايات بالتح من المرض ) .

لقد أطلق النقاد والمؤرخ جون بارفا على فيلم « أكتوبر » تعبير « فيلم تجريبي يتمتع بلوحة عالية من الأساقى الجمال » ، ولقد كان هذا صحيحا فقد استخدمه ايزنشتين كمحل يختبر فيه نظرياته عن المونتاج الذهني وأقره على المخرجين ، على فيلم « أكتوبر » طبق ايزنشتين للمونتاج الذهني بنفس طريقة تتابع الأسود البحرية في « بوتسكن » ، لكي يقدم تفسيره وتعليقه على كل أحداث الثورة ، وهكذا فإن كيرينسكي يتم تصويره على الشاشة في تشبيه مجازي مع الطاووس ، كما أن رجاله المسلحين يشبهون حص من الجنود ، وهي تشبيهات كالمى جميعها من خارج السياق الدوامي للفيلم . وبالمثل فإن انتمائنا المنشطيك (الاقلية) خلال المؤتمر الثاني لمجلس السوفيت يتم تشبيهه بقطرات تصور ايدي الثوية فاعمة وهي تعزف على أوتار آلة الهارب ، كما أن انضمام كتيبة المواجهات النارية للمؤتمر توضع جنبا الى جنب مع قطرات تصور مجلات دراجة تدور بسرعة شديدة . ويكتب ايزنشتين عن هذا المشهد في كتابه « الشكل السينمائي » أنه « استطاع بذلك الطريقة تحويل المفسون الوجداني لحدث الى صورة بصرية

خفية بالحركة ) ، وعند تلك اللحظة كان إيزنشتين يوحى بميله النظام القصير وخواتمه ، من خلال سلسلة من الصور التصويرية الدائمة لبعض الزخارف الثابتة والسنرات العسكرية ذات النيات الملوثة ، وفي هذا الفيلم يمكنك أن تجد العديد من أنواع الاستعارة البلاغية - تماماً مثل اللغة المكتوبة أو المنطوقة ، حيث يتم استغلال الجزء للتعبير عن الكل - فالبنادق التي يلوح بها الجنود في الهواء تقول لنا أن الجيش قد انضم إلى البلاشنة ، كما أن أيدي الموظفين وهم يقولون بصوت عالٍ آلات التليفون تشير إلى أن حكومة كرينسكي لا تستطيع السيطرة على اختصاصها عندما بدأت تفقد الزمام .

إن هناك العديد من الأدوات البلاغية الأخرى التي استخدمها إيزنشتين لكي يزيد من الأثر الأيديولوجي للفيلم ، مثل الرهزية التي تنشأ عن تماثل بعض اللقطات ، فهو يصور تاريخ المين من خلال سلسلة من اللقطات ، تبدأ بالأقنونات المعاصرة ، وتراجع لتصل حتى الأصنام المبدئية ، كما استخدم أيضاً بعض الحيل السينمائية البسيطة ، فمثلاً الكسندر الثالث يتم تميمه في الجزء الأول من الفيلم كدلالة على نجاح الثورة ، لكننا نراه من خلال العرض العكسي للشرط وكأن شطاياها تتجمع بطريقة معجزة من جديد ، في محاولة من إيزنشتين لتقديم تشبيه لأحلام الكياصرة بالعودة إلى السلطة .

كما أن هناك مشهداً نال من التقاد والمؤرخين منقشات واسعة ، عندما استخدم إيزنشتين مشهد فتح الجسر والرفع البطيء لنصبه المتباعدين ، لكن يوحى بأن مدينة يتروجراد قد تمزقت بعد الثورة ، فمن أحد جوانب الجسر يتدفق جواد مابرال مربوطاً إلى عربته بينما يشعل من الجانب الآخر من الجسر خصلة من شمع فتاة ميتة لقيت مصرعها في إطلاق النيران أثناء المظاهرة ، وتظل تلك الخصلة متارحة لفترة طويلة قبل أن تسقط جثة الفتاة من الشرفة بين قسنتي الجسر ، أن هذا المشهد من منظور السرد الراوي يعكس عن قيام الشرطة بفتح الجسر لكي تقطع الطريق على العمال الذين يريدون التراجع لمصانعهم ، لكن إيزنشتين حول هذه الأحداث إلى مجاز شاعري من طريق الإبطاء في تصوير الهوة الفاصلة بين نصفي الجسر ، وهكذا فإنه يجعل اللحظة أكثر طولاً بكثير مما تستغرق في الواقع الحقيقي ، إنه مشهد يذكرنا بمشهد تعظيم الطبق ، ومشهد مذبحه صلائم كوديسا في « بولمكين » ، حيث يصعد إيزنشتين لإطالة الزمن لكي يصور أثره النفسي الهائل ، الذي يتجاوز بكثير تلك اللحظة القصيرة من الزمن التي استغرقتها الحدث .

وربما كانت السخفة الجماعية المروضة من فيلم أكتوبر - كما أشار النقاد المعارضون للفيلم - تبالغ في النبرة الشكلية من ناحية اهتمامها باللغة السينمائية الجديدة ، التقيد ، أكثر من اهتمامها بالمضمون الذي يهدف للتعبير عن وقائع الثورة ، لكن الأمر هو أنه حتى من خلال معايير إيزنشتين ، فإن المونتاج الذهني لا يضمن النجاح دائما في تطبيق أهدافه ، فهناك في بعض الأحيان انفصال متع للاضطراب واللبلة بين الفكرة التي يريد إيزنشتين توصيلها ، وطريقته في التعبير عنها على نحو سينمائي ، لقد كتب إيزنشتين في عام ١٩٢٩ : « إن اللغة الميروغليفية للسينما قائدة على التعبير عن أي مفهوم ، وعن أية فكرة طبقية ، وعن أي شعار سياسي ، دون الاستعانة بأرشيف جاهز من المواقف الدوامية أو النفسية » . ( تطبيقا لإيمان إيزنشتين بهذا القول ، فقد حاول بالفعل بين عامي ١٩٢٧ و ١٩٢٨ التخطيط حديا لصنع فيلم يقدم ترجمة سينمائية لكتاب كارل ماركس « رأس المال » الذي يقدم تفسيرا اقتصاديا واجتماعيا حاثلا للرأسمالية ، لأن إيزنشتين كان يادل في أن يرفع المونتاج الذهني إلى « مصف عالم الفلسفة » ، كما أنه بعد أن قرأ « ودية » يولييسيس « لجورجس جويس - انتهى أسماها « انجيل السينما الجديدة » - فإنه أصبح قريبا من الايمان بأن المونتاج الذهني يمكن استخدامه في عالم الأدب ، وقد كتب عن ذلك يقول : « لقد انفسد جويس داخل المطبخ النضوي للأدب بنفس الشيء الذي كنت مفتوتا به في أبحاثي المسلية حول اللغة السينمائية » . كان ذلك في فبراير عام ١٩٢٨ ، وفي العام التالي قضى إيزنشتين ساعات طويلة يتحدث مع جويس في باريس حول أعداد « يولييسيس » للسينما ، وهو المشروع الطرح الذي لم يقدر له أن يتحقق لأن جويس فقد بصره في تلك الأيام ) .

إن هذا النوع من السينما الذهنية الخاصة لا يمكن في الحقيقة أن يوجد - نسيا هذا بعض الأشكال الخاصة من فن التحريك - وذلك لأن الحقائق السينمائية تتجسد دائما من خلال صور لأشياء حقيقية مجسدة ، وبالطبع فإن مفهوم إيزنشتين كآل هو استخدام هذه الأشياء المجسدة وتنظيمها على نحو محدد ، لايعا- بسان مجردة ، وهذا صحيح في جانب منه ، لكن كل الدلائل المتاحة تشير إلى أن تقنيات المونتاج الذهني تنجح فقط عندما تستمد جلودها من السياق الدرامي أو الروائي للحدث ، لكن عندما يتهاك المونتاج الذهني هذا السياق الدرامي - على النحو الذي نكرر كثيرا في « أكتوبر » - فإنه ينحو إلى خلق رموز لا يمكن للمتلرج تفسيرها ، ولا توجد إلا في ذهن الفنان ، لأن المعنى لا ينبثق من خلال الأشياء المجسدة التي يراها المتلرج على الشاشة .



## ايزنشتين بعد فيلم « أكتوبر »

كان فيلم ايزنشتين التالي استمرارا لمشروعه الذي مداه قبيل بكمية باخراج فيلم « أكتوبر » ، وهو مشروع القيم الذي أسماه « الخط العام » - الاصطلاح الذي كان يمسى سياسة الحزب الشيوعي - ثم اعاد تسميته ليصبح « القديم والحديد » ( ١٩٢٩ ) عندما اعترض أنشاع حسائمه على الاسم الأول . كان تصور ايزنشتين عن الفيلم هو أن يكون قصيدة شاعرية - في شكل يجمع بين التسجيلية والروائية - في مدح نظام التعاونيات الزراعية السوفيتية . ويحكى الفيلم قصة تعليمية عن تطور قرية فلاحية روسية عادية ، من التخلف والفقر الى الرفاهية من خلال تأسيس مدرسة مساوية ، وكان ايزنشتين في البداية يفكر في أن تدور أحداث القصة حول شخصية رئيسية هي الفلاحة مارغالاينكا ( والتي لعبت دورها في الفيلم دلالة حقيقية كجسيد لظرفية ايزنشتين في تسييط الشخصية ، لكن هذه الفلاحة السليطة تتركس جهودها للعمل المجهود التعاوني في المزرعة وتصبح أهم دعائم نجاح المزارعين في سياساتهم الجديدة . وحل كل الفلم ايزنشتين فان فيلم « القديم والحديد » قد استغرق وقتا طويلا في الإعداد له وبعث مادته ، كما أنه تم تصويره في المواقع الحقيقية . بالإضافة الى أن ايزنشتين استخدمه - كما فعل في فيلم « أكتوبر » - كمعمل لتجاريبه . هذه المرة ليس من أجل المونتاج الذهني ولكن من أجل مونتاج التوافق النفسي . ولقد حقق بالفعل نجاحا كبيرا في هذا المجال ، فطبقا لهذا النوع من المونتاج الذي كان ايزنشتين يطلق عليه أحيانا « المونتاج البوليفوني » ( مستمعا الاصطلاح الموسيقي الذي يعنى تعدد الألحان التي تترنم في وقت واحد ) ، كما كان يطلق عليه أحيانا أخرى « البعد الرابع السينمائي » طبقا لهذا المونتاج فان الفيلم تم توكيله وتجميعه من خلال طريقة تشبه التوزيع الموسيقي للألحان ورئيسية ، وهو الأسلوب الذي سوف يطلق عليه الفريه بازان فيما بعد « الميزانسين » ، كتفسير لتوليف الذي يعتمد على تحليل المشهد الواحد الى العديد من اللقطات القصيرة ( وهو ما سوف نتداوله تفصيلا في الفصل الثالث عشر ) . وعمل العكس من المونتاج الذهني في فيلم « أكتوبر » ، فان كل اللقطات في مونتاج التوافق النفسي تتبع بشكل طبيعي من السباق الدرامي للفيلم ، كما أن كل لقطة تحتوي على تكوين ممبر يستخدم بحق الصورة ، بحيث تسود اللقطة حالة مزاجية محددة تقبى الطابع الذي تأخذه الألحان في الموسيقى بين اختلاف « السلم أو القام الصغير » و « السلم أو القام الكبير » .

ان ايزنشتين يستخدم تقنيتهات تص جذورها في عالم التأليف الموسيقي السيفوني ، وكما كتب في كتاب « الشكل السينمائي » عن

فيلم « القديم والجديد » ، كان « كل مشهد كان له طابع موسيقى - من ناحية التأثير النفسى والفسيولوجى على المتلقى - ولذلك فإن النظام الذى اتخذه لتحقيق الطلال الحسية والايقاعية المتقدمة كان بالضرورة يشبه عينية قيادة الأوركسترا ، لكى تتوافق الألحان - أو المشاهد - معا ، ويستوى الفيلم على مشاهد شهيرة مثل لقاء الفلاحة مارغا لأول مرة مع آلة فصل الكتيدة ، ومشهد وصول ثور القرية لتفليج امات البقر فى المزرعة ، ومشهد « الرقص » الأخيرة لتجارات الزراعة ، ولكن من المؤكد أن توليف ايزنشتين فى الفيلم كله كان من ارق وادق الأعمال التى أنتجها ، وهى الحقيقة أن عديدا من النقاد اتفقوا على اعتبار هذا الفيلم أجمل الأفلام الصامتة . ولقد كان ايزنشتين يستبق الواقعيين الإيطاليين الجدد ، عندما كتب عن هدفه من تحقيق فيلم «القديم والجديد» ، بأنه كان يريد تسجيل « مشاعر الوجود الانسانى فى حياته اليومية » ، وبالفعل فإن الفيلم استطاع أن يخلق نوعا من « السينما الصامتة » التى لم يستطع ايزنشتين تحقيقها قىما بعد ، لفيلم « القديم والجديد » يتسم بالطابع شديد العلوبة فى تصويره للسماء والشمس والأرض والانسانية ذاتها ، اننى استطاع ايزنشتين أن يخلق منها شكلا بصريا رائعا ، ومع ذلك فإن المواطنين الرمسين أعربوا عن عدم الرضا عندما انتهى صنع الفيلم فى ربيع ١٩٢٩ ، مما اضطر ايزنشتين الى تصوير نهاية أخرى لفيلمه طبقا لأوامر ستالين . وعلى الرغم من ذلك كله ، وعلى الرغم أيضا من التجاح الجماهيرى للفيلم ، فإن النقاد العزيميين أثنوا الفيلم بقسوة ، واتهموه مرة أخرى بالانحياز القديم بالاتجاه نحو النزعة الشكلية . ولقد كان موقف هؤلاء النقاد نذيرا بمتاعب جمة سوف يواجهها ايزنشتين فى المستقبل ، على الرغم من أنه وصل الى قمة شهرته المالية فى عام ١٩٢٩ ، ولم يستطع الحزب أن يتجاهل ذلك الاحترام الذى أضافه ايزنشتين إلى السينما السوفيتية والاتحاد السوفيتى فى كل أنحاء العالم .

لقد أخذ ايزنشتين السينما الصامتة الى أبعد مدى يمكن أن تذهب اليه مع فيلمه « القديم والجديد » ، تماما مثلما فعل قبل ست سنوات عندما وصل الى الحدود القصوى للمسرح التقليدى قبل أن يستطع فى حوى بالسينما ، وما هو الآن وهو فى قمة قوته الإبداعية يقف على حالة السينما المتأخرة ، التى كان شديد الاهتمام بها - لأنه كان يراها وسيلة لتحقيق أحلامه الجمالية . وللأسف فإن إسهامات ايزنشتين فى السينما الصامتة ظلت طوال عقد كامل إسهامات نظرية ، وذلك لأن هذا المهتمس العلاقات للسينما السوفيتية الصامتة لم يكن مسوحا له بأن يصنع فيلمًا

آخر ، حتى اتبعت له الفرصة عام ١٩٢٨ فيلم « الكسندر فيلنكي » .  
 لقد شهدت تلك الفترة كوميديا عامودية سياسية ، تنجسد في عدم قدرة  
 فنان مثل ايزنشتين على أن يصنع أفلاما في بلد له ستة تسع سنوات كلفة ،  
 في نفس الوقت التي ارتقى فيه إلى مصاف الفنانين العالميين الذين نالوا  
 نجاحا كبيرا في جميع أنحاء العالم ، حتى أن اشتغالا عاديي في الغرب  
 كانوا يظنون إليه ولأفلامه كمثل أعلى للشكل السينمائي ، ففي أغسطس  
 عام ١٩٢٩ ، وعندها بلغ من العمر إحدى وثلاثين سنة ذهب ايزنشتين  
 - في بعثة نظمتها مؤسسة السينما السوفيتية - مع كاتب السيناريو  
 الكسندروف والمصور السينمائي تيسه ، للدراسة السينما في أوروبا الغربية  
 والولايات المتحدة . حيث بدأ في ١٩٣٠ التخطيط لمشروعات الأفلام لم  
 تكتمل مع شركة باراماونت ( من أهم تلك المشروعات فيلم « ذهب سوتر »  
 المختبس عن رواية « الذهب » ( ١٩٢٥ ) الثروالي المستقبل بليز مندواس ،  
 والتي تدور عن المهاجر الألماني جون أبوسطس سوتر ، الذي بدأ في البحث  
 عن الذهب في كاليفورنيا وحقق نجاحا حتى أنه بنى امبراطورية عملاقة  
 من ثروته ، ولكنه تحول في النهاية إلى الشيوعية . لقد كتب ايزنشتين  
 ملاحظات عن سيناريو الفيلم يقول فيها أنه يصور « الجنة البدائية الهادئة  
 في كاليفورنيا التي تحللت بسبب البحث المجنون عن الذهب » . هناك  
 أيضا معالجة ماركسية لرواية « مأساة أمريكية » ( ١٩٢٦ ) من تأليف  
 تيودور دوايزر ، لكن الفيلم ونظما بدعى لفحصا الحاد للبرجس  
 الأمريكي ، ولكن « مأساة أمريكية » ظهر إلى الوجود عام ( ١٩٣١ ) بعد  
 تعديل السيناريو الذي أخرجه جوزيف لون ستيربرج - كما سوف نرى  
 في الفصل الثامن - ثم أعيد صنع فيلم آخر عن نفس القصة بعد عشرين  
 عاما تحت عنوان « مكان تحت الشمس » ، من سيناريو جديد أخرجه  
 جورج ستيفنسون - كما سوف نرى في الفصل الثاني عشر - ولقد قام  
 وكيم فوكتر بأعادة صياغة معالجة ايزنشتين لفيلم « ذهب سوتر » في  
 مشروع من إخراج هوارد هوكس في عام ١٩٣٤ . لكن المشروع لم يكتمل  
 وتحول عن شركة « باراماونت » إلى شركة « يونيفرسال » ، ليخرجه  
 جيمس كروول في عام ١٩٣٦ ، ومن المصادفات الساخرة أن تظهر في نفس  
 العام معالجة نازية لنفس الرواية تحت اسم « قيصر كاليفورنيا » من  
 إخراج وتمثيل السينمائي النمساوي لويي كريتكر الذي صور سوتر على  
 أنه « قومه القاسي يرفض الرأسمالية الأمريكية المتحللة » .

بعد أن فشلت هذه المشروعات مع شركة « باراماونت » ، وحل  
 ايزنشتين إلى ألكسيك لتصوير ملحمته التي لم تكتمل « فلتنر الكسليك »

( ١٩٣١ - ١٩٣٢ ) ، وعلى كل حال فقد كانت الإقامة المؤقتة القصيرة في أمريكا سبباً في أن يلتقي أيزنشتين على نحو عملي بالتقنيات الجديدة في تسجيل الصوت ، لتتشغل حياته بداية من التعميدات الأساسية التي سوف يحاوره حتى موته المبكر في عام ١٩٤٨ ، وهو ما سوف نعالوه بالتفصيل في الفصل الخامس .

### نيسفولود بودونكين

كان نيسفولود بودونكين ( ١٨٩٣ - ١٩٥٣ ) المخرج الثاني العظيم لنسبنا السوفيتية الصاعدة ، والذي بدأ حياته بدراسة الكيمياء والصيدلة ، ولكنه قرر اعتزال مهنته ليصبح فناناً سينمائياً بعد أن شاهد فيلم « الكعص » لجريغيت في موسكو عام ١٩٢٠ ، لينتقل بمدرسة السينما في موسكو ، ويقضي عامين كعضو في ورشة كوليشوف حيث اشترك في تجارب التوليف الشهيرة التي سبق ذكرها في هذا الفصل . كما أنه اشترك في إنتاج وإخراج فيلم « الرحلات العجيبة للسيد غريب في أرض البلاطة » ( ١٩٢٤ ) « وشعاع الموت » ( ١٩٢٥ ) ، كان أول الفلام بودونكين الطويلة فيما تسجيلها طويلاً عن نظريات بافلوف في علم الانعكاس الشرطي تحت عنوان « آليات المنع » ( ١٩٢٦ ) ، والذي استخدم فيه بنجاح قواعد التوليف التي اكتشفها كوليشوف ، كإداة تعليمية في شرح نظرية خلق ردود الأفعال الشرطية بحيث تيلو مفهومه ونجح حقيقة للجمهور المادي ، وفي نفس الوقت تقريباً قام بودونكين بالاشتراك مع نيكولاي شيكوفسكي بتصوير وإخراج فيلم « حصي الشطرنج » ( ١٩٢٨ ) ، الذي كانه فيلماً كوميدياً من يكرتين على طريقة أفلام ماك سينوت في ستوديو كيبستون ( انظر الفصل التالي ) . ولكن القليل اعتمد في توليفه على قواعد كوليشوف ( حيث تم تطبيق العبكة الرئيسية مع لقطات لقط الشطرنج خوسيه كابلانكا ، التي حصل عليها أحد مصوري بودونكين الذي تذكر في دور مصور إحدى الجرائد السبعينية ) ، ولقد قام بتصوير الفيلمين التاليين جولوفنيا ( ١٩٠٠ - ١٩٨٢ ) ، الذي سوف يصبح مصوراً لكل الأفلام بودونكين من ١٩٢٥ إلى ١٩٥٠ ، وحقق الفيلمان نجاحاً حاصرياً داخل الاتحاد السوفيتي ، لكن ثلث الأفلام بودونكين الروائية الطويلة « الأم » ( ١٩٢٦ ) هو الذي جعل بودونكين يأخذ مكانه تحت أسماء الشهرة العالمية ، جنباً إلى جنب مع رفيقه وغريبه السوفيتي أيزنشتين .

وفيلم « الأم » عن رواية لكسيم جيجوركي قام بودونكين وكاتب السيناريو لاثان مارغي بالتعباسها بتصرف ، ليحرم بتصويرها جولوفنيا ،

وحيث تعود أحداث الفيلم خلال ثورة عام ١٩٠٥ ( كما برتولد بريخت  
يتحول لمس الرواية الى المسرح في عام ١٩٣٢ في معالجة تتناقض تماما  
مع معالجة بودونكين ، وإن لم تقل عنها أهمية ) ، يحكى الفيلم قصة امرأة  
لا تعرف عن السياسة شيئا ، ومتروجة من رجل مكبر متوحش ( أو حوثة  
الظروف القاسية الى وحش ) ، والذي يصل مع ابنه بافيل في أحد المصانع .  
إن العائلة تعيش حياة من الفقر المدقع المهين ، مما يضطر الأب لكي يجد  
ما ينفقه على الخمر الى الالتحاق بجماعة « المائة السود » ، وهي فرقة من  
القتلة الماجورين المماردين للثورة ، والتي تمولها الحكومة المصرية . وعلى  
مواجهة جموية بين العمال المضربين وجماعة المائة السود في لقاء المصنع  
يكشف الأب أن ابنه بافيل مشترك في الاضراب . وفي أثناء القتال يموت  
الأب على يد أحد اصداق بافيل ، ولما بعد تأتي الشرطة الى منزل بافيل  
لتبحث عن الأسلحة ، وتخون الأم الساذجة ابنها معتقدة أن تعاونها مع  
الشرطة سوف يساعده على تيرلة مساحته . ولكن بافيل يواجه معاكبة  
زائلة حيث يصدر حكم بسجنه ، فتصدم الأم في البداية ويسيطر عليها  
الحزن ، لكن هذه التجربة من معاناة الطفلين القيصري تفر تماها من وعيها  
السياسي ، وبذلك فانها تقترب من اصداق بافيل وتساعد فيما بعد على  
الهرب من سجنه . ويلتقيان مرة أخرى عند نهاية الفيلم في يوم عيد العمال  
ليقدوا معا المظاهرة الصالية . لكن فرقة من الجنود القوقازيين تهجم  
المتظاهرين ، وتلقى الأم والابن مصرعهما في بطولة وهما يواجهان طفلان  
النظام القيصري .

حصل فيلم « الأم » على نجاح عالمي يقترب من ذلك النجاح الذي  
حققه « بوتكين » ، ونفسى الأسباب تقريبا . ( تم استفتاء ضم ١١٧ ناقلا  
سينمائيا من ست وعشرين دولة لاختيار أفضل اثني عشر فيلما في تاريخ  
السينما ، خلال معرض بروكسل الدولي عام ١٩٥٨ ، حصل « بوتكين »  
على المركز الأول ، و « الأم » على المركز الثاني ) ، إن فيلم الأم ينتج  
بنوع خاص من جمال الأسلوب والتصوير المثالي ، والتوليف الذكي ،  
فأحداثه تتطور بشكل إيقاعي خلال أروعة الفساحات متعائلة ، يحقق فيها  
التوليف درجة عالية من التحكم في الإيقاع ، ولكن فيلم « الأم » أكثر  
عدوا وإثلا بمرجة من فيلم « بوتكين » ، فمل الرغم من أنه في جوهره  
أمثلة سياسية تتناول حدثا عابثا ، إلا أنه يخلو من تلك النزعة المعصية  
الصاعدة كما في « بوتكين » ، يركز على الدراما الإنسانية التي أصبحت  
في جوهر الأحداث . بينما لا تمثل الوقائع التاريخية الكبيرة إلا خلفية  
لها ، لقد كان فيلم ايزنشتين يتناول اللحظة التاريخية ذاتها ، بينما يدور

فيلم بودونكين عن البشر وهم يعيشون تلك اللحظة ، وهذا هو الأسلوب الذي استمر في الأفلام الصامتة لبودونكين ، والتي جعلته أكثر شهرة من إيزنشتين داخل الاتحاد السوفيتي . فيينا كان إيزنشتين فنانا عظيما في مجال الأفلام التاريخية التي تناول جموع الجماهير ، كان تناول بودونكين أكثر شخصية وإنسانية . وكما كتب الناقد الفرنسي لبيرون موسيكوفسكيما بعد ، فإن « فيلم إيزنشتين يشبه الصرخة ، بينما يشبه فيلم بودونكين الألفية » . لقد تعلم بودونكين من حريصيت أن يضع تقابلا بين المفاهيم التي تصور الأحداث الجماعية ، بشاهد أخرى تصور دراما أكثر حميمية عن الناس العاديين التي تنتج حياتهم بسبب تلك الأحداث ، وعلى الرغم من أن بودونكين كان يؤيد إلى حد ما النظريات المأساوية له في تسيط الشخصيات ، فإنه تعلم من حريصيت أيضا أهمية التشثيل السينمائي الذي يحقق تفاعل المتفرج وجدانيا مع ما يراه على الشاشة ويدفعه إلى تصديقه ، وقد استطاع بودونكين تحقيق ذلك بالفعل ، من خلال التشثيل العظيم للمشكلة فيها بوانوفسكايا ( ١٨٨٠ - ١٩٣٥ ) في دور الأم ، والممثل « نيكولاى باتالوف » ( ١٨٩٨ - ١٩٣٧ ) في دور الابن . فإن وجودهما وحده يضفي على الفيلم نوعا من الضائبة العاطفية التي تختلف تماما عن أعمال إيزنشتين . وإن وجبتها أحيانا في فيلم « القديم والجديد » .

ولكن على الرغم من بروز الطابع المطلق الجذاب للفيلم ، فإن محتاج بودونكين كان في كل تفاصيله على نفس الدرجة من التعقيد التي يتسم بها محتاج إيزنشتين ، والذي تعلم منه بودونكين الكثير مثل كل السينمائيين السوفيت الممارسين . ( لقد كان بودونكين يؤكد دائما على أن ثاني التجارب السينمائية المهمة في حياته بعد فيلم « النصب » كانت فيلم « يونكين » ) . لذلك فإن بعض المشاهد العظيمة من ناحية المونتاج في فيلم « الأم » تتضمن تلك المشاهد التي تسهر فيها الأم الحزينة إلى جانب بطة زوجها ، بينما تتساقط قطرات المياه ببطء في دلو إلى جانبها ، وكذلك مشهد حلم بالليل الجبيل بالهرب من السجن ، والذي نرى فيه توليفا للقطات تصور الربيع وهو يعمل على الأرض الجرداء في مونتاج متواز مع وجه بالليل وهو يتشم . بينما يكون الهرب الحقيقي لبائبل من السجن فوق قطع الجليد الطافية في عز الشتاء ، لينتص الهرب بالمذبحة الرهيبة . إن مشهد الجليد يبدو وثيق الصلة بفيلم حريصيت « الطريق إلى الشرق » ( ١٩٢٠ ) أكثر من صلته برواية جوركي ، ولكن بودونكين يقل ونيا لترات ووشة كوليشوف عندما يضيء على المونتاج معنى مجازيا بالانفصال إلى وظيفته السردية ، فعندما يبدأ المشهد نرى قطع

الجديد تظهر عبر النهر مع اللطائف متبادلة للصالح وهم يسرون في اتجاه المصنع في مواجهة بطولية مع قوات الجنود ، وعندما يبدو النهر وله ازدهار يقطع الجريد المتركة . فان صفوف العمال ينزوحوا تنزاه ، حتى تفيض تلك الكتلة الهائلة من الجماهير على افتراس الشارع ، ان للنهر وقطع الجريد الطافية هنا وثيقة سرية واثية ، لاننا نعلم ان النهر يمر الى جانب السجن ، وانه سوف يكون وسيلة بالغة للهروب ، وان الشباب سوف ينضم معه هروبه عبر الضفة الثانية من النهر الى مسيرة العمال . بعد ان يقطع على قطع الثلج الطافية متسا فعل قبله بطل فيلم ، الطريق الى الشرق ، لكن هنالك ايضا معنى مجازيا للنهر وقطع الثلج ، فكتل الجريد سوف تصظم فجأة ويعنف بقاعدة الجسر العجري ، وهو الجسر نفسه الذي سوف يشهد بعد لحظات الصدام الدموي بين العمال والجنود ، وهكذا فان المونتاج المركب في مشهد المذبحة ، والذي يحاكى مشهد سلام اوديسا في الايام القوي بحالة الهلع التي للشباب البشر ، وهم يعيشون حادثا دعويا عنيفا ، يساعد على اخفاء طابع وجداني عميق يلاكم على المروءة الدرامية في هذا الفيلم الثوري . الذي يصرح بين الأفكار والمواقف على نحو قسري زليق .

من ذلك المنظور لمونتاج بودوفكين ، يبدو واضحا ان هذا النوع من المونتاج لا يمكنه فقط بخلق صياح ومزية او فكرية ، لكنه يظل دائما في خيمة السياق السردى والروائي للفيلم ، لان بودوفكين - على عكس ايزنشتين - لم يهتم كثيرا بالتجريد الذهني ، وكانت له اسبابه النظرية في هذا المجال ، لانه كان يؤمن ان عملية المونتاج تحدث اثرها على المتفرج بطريقة مختلفة عن تلك التي كان ايزنشتين يتصورها . لم تكن العملية الرئيسية في المونتاج عند بودوفكين هي اتحاد اللطائف او التمازج ( او عناصر التجاذب والتنافر كما كان يسميها ايزنشتين ) ، ولكن العملية الرئيسية للمونتاج هي الترابط الذي يحقق اتصالا دائما بين كل لحظة وتلك التي تليها ، حتى لو كان تتابع اللطائف يوحي بالرمز الى جانب اهتمامه بالتواضع الطيفي . ولقد كتب بودوفكين في مقدمة الطبعة الثانية لكتابه « التشبيك السينمائي والتشثيل السينمائي » ( ١٩٢٦ ) : « ان الصبر الذي يقول ان ( الفيلم يتم تصويره ) هو تعبير زائف تماما ويجب ان يختلف من اللغة ، ان ( الفيلم يتم بناؤه ) بواسطة شرائط منفصلة من السيلولويد وهي المادة الخام الاولى للسينما » ، وهكذا فان بودوفكين يختار نموذجيا مضاربا للبناء السينمائي ، بينما اختار ايزنشتين من قبله نموذجا جديدا وفكريا ، على الرغم من ان النموذجين قد يتداخلان أحيانا

من الناحية العملية - لقد كان الاختلاف الحقيقي بين مونتاج أيزنشتين ومونتاج بودوفكين لا يدور في جوهره حول العناصر والأسس الشكلية للمونتاج ، وإنما حول تأثيره النفسي على المتفرج ، حيث كان أيزنشتين يؤمن بأن المعنى السينمائي يتولد في ذهن المتفرج من خلال اتحاد أو اندماج اللقطات والكادرات المختلفة ، بينما كان بودوفكين يرى أن هذا المعنى يتولد من خلال اتصال هذه اللقطات والكادرات ، وهذا الاختلاف بين وجهتي النظر لم يتوقف حتى بعد أيزنشتين وبودوفكين ، إلى أن أصبح لدينا معلومات أعمق عن سيكولوجية الأدوات وتحارب أكبر في مشاهدة الأفلام .

وبحلول أغسطس ١٩٢٨ ، ومع مولد السينما الناطقة ، كان على أيزنشتين وبودوفكين أن يحاولا حل الاختلافات الجبالية بينهما ، ووصلوا بيننا ( بالاشتراك مع جريجوري الكستروف ) لتأييد استخدام الصوت غير المتزامن ( هو الكونتراپونتي ) ، ورفض استخدام الصوت مجرد إضافة الحوار الذي يطابق حركات شفاه الممثلين على الشاشة ، لأنهما كانا يريان في هذا الاستخدام المتزامن للصوت تهديداً للفن المونتاج كما مارسناه في السينما الصامتة .

كان فيلم بودوفكين التالي - مثل فيلم « أكتوبر » لأيزنشتين - تكليفا من اللجة المركزية لاجراء الذكرى العاشرة للثورة البلشفية . وكان اسمه « نهاية سانت بطرسبرج » ( ١٩٢٧ ) . وكما فعل سابقا في فيلم « الأم » ، قام بودوفكين بالتركيز على الدراما الشخصية لأفراد بعينهم يعيشون أحداث الثورة ، ويحكى الصف الأول من الفيلم قصة صبي فلاح ذهب إلى عاصمة الدولة القيصريّة سانت بطرسبرج بحثا عن عمل في عشية الحرب العالمية الأولى ، ولأنه لم يكن يمتلك وعيا سياسيا ، فانه قبل العمل كمخبر للسلطات ، وأداة لانفاسد الاصراريات التي كان يقوم بها العمال ، لكنه عندما بدأ في فهم الحياة غير الانسانية التي يعيشها العمال في ظل النظام الرأسمالي ، فانه يهاجم صاحب المصنع في مورة من القصب ، فيساق إلى السجن حيث يتم تجنيده في الجيش عندما تدلج الحرب ، عندئذ يتحول تركيز الفيلم إلى الحرب ذاتها وإلى أحداث الثورة كما عاشها الجسمي الصغير - إن النصف الثاني من الفيلم والذي يغطي الأعوام من ١٩١٥ حتى ١٩١٧ يشبه كثيرا الأفلام أيزنشتين ، في استخدام لمونتاج على نحو خلاق ، للتنمير عن الأثر التاريخي للأحداث الكبيرة . ولكن المنصر الانساني في الأفلام بودوفكين يظل مقزولا مع العناصر الملمعية والرمزية ، فهو يستخدم المونتاج ببراعة خلال هذا الجزء لكي يذكّر



على المناقش بين الراسماليين الذين يزادون ثراء والفقراء الذين يزادون  
 بؤسا بسبب الحرب ، كما انه يستحس ايضا - مثلما فعل في فيلم  
 « الأم » - زوايا التصوير الموسية دواعيا على طريقة جريفيث ، فعندما  
 يصل الصبي الى سان بترسبرج في المرة الأولى ، تراقبه الكاميرا من  
 زاوية شديدة الارتفاع ، لذلك فانه يبدو قزما بين بنايات المدينة العالية  
 ونماثيلها الصخنة ، لكنه عندما يعود الى المدينة مرة أخرى في نهاية  
 الفيلم ، بعد ان انضم للقوات البلشفية التي تقتحم قصر الشتاء ، تصوره  
 الكاميرا من زوايا منخفضة ، وعلى عكس فيلم « أكتوبر » لايزمشتن ،  
 فان بودوفكين استطاع الانتهاء من فيلم « نهاية سان بترسبرج » في النوع  
 انقصر ، لينم عرضه جماهيريا وينال نجاحا جماهيريا هائلا في الاتحاد  
 السوفيتي . كما حصو كثيرا من المديح النقدي حارجه ايضا . وان كثيرا  
 من النقاد يعتبرونه اليوم متفوقا على فيلم ايزنشتين في تعاطيه لأحداث  
 الثورة ، على الرغم من أن فيلم « أكتوبر » يظل فيلما متفردا مستصيا  
 على المقارنة بالفلام أخرى في نفس السياق .

كان الفيلم الصامت الأخير لبودوفكين هو « وريث جنكيز خان »  
 ( والذي عرض في الخارج تحت اسم « عاصفة فوق آسيا » ) ، وقد استمر  
 فيه بودوفكين في اتباع طريقته في السرد الروائي التي بدأها في فيلم  
 « الأم » ، حيث نرى شخصا غير واع سياسيا يجعله طغيان البصرية  
 يدور في الحركة الثورية ، ولكن فيلم « وريث جنكيز خان » تدور أحداثه  
 في وسط آسيا السوفيتية خلال عام ( ١٩٢٠ ) ، ويطله صياد مغربي  
 تستلمه الجيوش الأجنبية التي تدخلت لتحاو ب الجيش الأحمر في آسيا  
 خلال الحرب الأهلية ( هناك بعض الصفوف السياسية التي مارسها السفراء  
 الأجانب وأدت الى تسمية البريطانيين في الفيلم باسم « الروس البيض »  
 في النسخ التي تم عرضها في الخارج ، ولكن المتفرج لا يستطيع أن يخطئ  
 أنهم بريطانيون ) -

يمتد الفيلم بداية شتية عندما يهاجم ( بير ) - المخول النسل -  
 تاجر فراء انجليزيا كان قد غشه في أحداث سابقة ، ليهرب المخول يمدعا  
 ويلتحق بالمحاربين السوفيت في الشمال ، لذلك يحاول جنود جيش  
 التدخل البريطاني تعقبه وإطلاق النيران عليه ، ويتركونه جريحا جرحا  
 خطيرة ، ولكن ضابطا يتر على تجمعة بين متعلقات ( بير ) توضع أن المخول  
 ينعذر مباشرة من سلالة جنكيز خان ، لذلك يقوم البريطانيون بتصفيد  
 جراحه وعلاجه ، ليصنعوا منه سائما عميلا لهم على مغتوليا ، وبالمثل  
 فإن المخول يقبلون حكمه في التبعية لكنه يدرك في النهاية أن البريطانيين  
 يستخدمونه لقمع شعبه ، لينقلب ( بير ) على البريطانيين في غضب هارم

يشبه غضب شستون ، حيث أراد في نهاية الفيلم وهو يهمه مني النهاية البريطانية فوق رأس أمويه ، ويكفر فوق جواد ليجمع حشدا هائلا من فرسان القتل ، الذين يزحفون في موجة بعد أخرى حشد الفرقة البريطانية ، وتحولون في النهاية إلى عاصفة كروية تلتج جلود المستعمرين وتندفع بهم - على الدخ الحرفي للكلمة - من فوق الأرض .

إن هذه النهاية الكروية المتطية كانت تحتوي عند العرض الأول للفيلم على المئات من اللقطات ، مما جعل العديد من النقاد ذوي النزعات المتزمنة ينظرون إليها على أنها غير واقعية - ولقد كان بودونكين يريدنا بالفعل غير واقعية حركيا - كما كانوا يرون الفيلم بهذه النهاية لا يحقق التأثير الأيديولوجي المطلوب ، كما أنهم كانوا يعتبرون الفيلم مفرقا في النزعة الشكلية بسبب تصويره الرائع لجمال الطبيعة في منطقة جلودنيا حيث تم تصوير الفيلم ، وعلى الرغم من أن الفيلم حقق نجاحا جماهيريا كبيرا ، كما أذهل المتفرجين في الخارج ببراعته الحرفية العالية ، فإن بودونكين أصيب بنوع من الصدمة بسبب الصلة التي واجه بها النقاد السوفييت الرسميون ، مما أدى إلى فشل فيلمه التالي الذي حاول فيه تطبيق نظريته عن الصوت غير المتزامن أو الصوت الكونترابنطي .

كان ذلك هو فيلم « حالة بسيطة » ( ١٩٢٢ ) ، والذي يدور عن قصة حب شديدة الذاتية حكايها بودونكين بأسلوب انطباعي ، من خلال مشاهد ولقطات قصيرة تبدو أكثر اقترابا من نظريات إيزنشتين منها لأفلام بودونكين الأولى ، وقد تم عرض هذا الفيلم لفترة قصيرة في نسخة صامتة بعد أن أعاد بودونكين الكثير من توليفه ، وعادت تتردد من جديد اتهامات النقاد له بالنزعة الشكلية ، ليكون ذلك إشارة على أن الفترة التجريبية العظيمة للفن السوفيتي كانت تقترب من نهايتها ، وعلى الرغم من أنه بودونكين حاول أن يجعل عاصفة النقد المبرر التي كانت على وشك أن تقتلع فتاسي المونتاج الكبار في السينما السوفيتية - فقد استمر في عمل بعض الأفلام الناقدة للحرمة مثل « طوبى من الجندية » ( ١٩٢٣ ) و « سولوروف » ( ١٩٢٦ ) - إلا أنه لم يستطع أن يحقق مرة أخرى المكانة التي وصل إليها مع أفلامه الثلاثة الصامتة الكبيرة ، بسبب التدخل الدائم للبيروقراطيين في الحزب الشيوعي ( بينما استطاع « دولاد » - المخرج المساعد في فيلم « الأم » - أن يقدم لبودونكين يد المساعدة في حالات عديدة ، فقد كان دولار معروفًا بولائه للحزب ، لذلك كان يؤكده للبيروقراطيين أن بودونكين بدوره مازال وفيا للواقعية الاشتراكية ، وهو ما ساعد بودونكين على أن يستمر في عمل الأفلام ، وهو الأمر ذاته الذي

قام به السينمائي إيكتور دولفستكو وديتري فابريوليف في مساهمة  
أيزنشتين على اخراج فيلم « الكسندر نيفسكي » .

### الكسندر دولفستكو

كان الكسندر دولفستكو هو الفنان الثالث الذي يحتل أهمية كبيرة  
في تاريخ السينما السوفيتية المعاصرة ، وأكثر لفاني هذه المرحلة ابتعادا  
عن التقليدية . ولد الكسندر دولفستكو ( ١٨٩٤ - ١٩٥٦ ) لعائلة  
أوكرانية من الفلاحين ، وتقل في شبابه في عدة أعمال ، فعمل مدرسا  
ودبلوماسيا ورساما لسلسلة القصص المصورة السياسية ، وحصلوا  
تسكيلا قبل التحاقه باستوديوهات أوديسا عام ١٩٢٦ ، ولقد بلغ من  
العمر اثنين وثلاثين عاما ، ومثل جريغيت كان يعرف القليل عن السينما  
عندما بدأ حياته فيها ، بل لقد كتب عن الفترة الأولى من حياته : « لقد كنت  
أرى الأفلام نادرا جدا » . لذلك كانت الأفلام الثلاثة الأولى في استوديوهات  
لودميسا قليلة حرقيا للأفلام « السلايب ستيك » الكوميدية الأمريكية التي  
كان الجمهور السوفيتي يحبها ، لكنه صنع فيلمها عام ١٩٢٨ أظهر فيه  
أجساما شاعريا عميلا ، كما اتسم الفيلم بالابتعاد عن التقليدية من الناحية  
النقية ، إلى الحد الذي دفع الموظفين الرسميين في اتحاد السينما  
الأوكراني إلى عرض الفيلم عرضا حاشيا ليسألوا أيزنشتين  
وبودوفكين من رأيها فيه ، وكان هذا الفيلم هو « إيفجينجورا » التي  
يدور حول سلسلة من القصص تحكي عن البحث عن كنز قديم ضياعه  
الأسلاف في مكان ما من آسيا الصغرى . إن كل قصة من هذه القصص  
الأربع تدور في مرحلة مختلفة من التاريخ الأوكراني ، لكي يصح دولفستكو  
تقايلا بين الماضي والحاضر ، وليدفع للمخرج إلى الخروج من سقوى سياسي  
صاغر ، وهو ما جعل أيزنشتين وبودوفكين يدركان على الفور أهمية  
الفيلم ، ولقد كتب أيزنشتين في مرحلة لاحقة عن أن ذلك المخرج الساحر  
على الفيلم بين الخيال والواقع ، و « الإبداع التشرى ذا الحس الوطني  
الصيق » ، يذكر المخرج بتفصيل الكاتب الروسي نيسكولاى جوجول  
( ١٨٠٩ - ١٨٥٢ ) ، كما كتب دولفستكو نفسه عن الفيلم أنه يمثل  
بالنسبة له « قائمة بملكاته الإبداعية » ، وكان ذلك حقيقيا ، لأن الفيلم  
يتبع بأسلوب شديد الخصوصية إلى المبدأ السينمائي ، وبمزعة غنائية  
بحاطية ، وحساسية مربة للحياة الأوكرانية ، لذلك فإن الفيلم قد مهد  
الطريق أمام الفيلمين العظيمين التاليين لدولفستكو وهما « الترمائة »  
( ١٩٢٩ ) « والأرض » ( ١٩٣٠ ) .

يسأل فيلم « الترسانة » قضية سيئانية ملحية عن الالام الثورة والحرب الاهلية على اوكرانيا . يبدأ الفيلم مع الحرب العالمية الأولى وينتهي باغتراب العمال في مصنع للأسلحة والنخائر في كييف . لكن الفيلم لا يريد أن يحكى قصة بطل ما يريد أن يقدم عجائزاً مصرياً هزيلة من الثورة واحداثها ، التى تنفس المظانح الكابوسية للحرب وبؤس الفقراء نتيجة للقمع الاقتصادي ، مما خلق في النهاية روحاً لا يمكن قسها ، تشد الحرية ، وتميش في قلوب الشعب الأوكراني ، ومن ناحية البناء السينمائي فان فيلم « الترسانة » يقدم نظرة موجزة للثورة الأوكرانية ، من خلال سلسلة من الفقرات التى تنحو الى الرمز أو المجازة ولكن يمتزج فيها التاريخ والتصوير الكاريكاتورى والفولكلور والأمثلة والأسطورة امتزاجاً رائعاً . وأنه يمكن لنا أن نرى في الكادرات الجميلة الرائعة ، التى قام بتصويرها فانيلو ديموتسكى ( ١٨٩٣ - ١٩٥٤ ) ، الناس وهم يعيشون ويموتون ، ولكننا نرى أيضاً الجياد وهي تتكلم ، كما تضيئ النيران في اللوحات والرسوم ، كما ينتهي الفيلم بالبطل وهو يعزى صدره أمام وابل من نيران الرصاص ، ويستمر فيما يشبه المجزة في القوالب على قمعه كرمز للروح الثورية التى لا يمكن قمعها وهزيمتها . ولقد لاحظ ايزنشتين فيما يخص البناء الرمزي للفيلم ، الذى لا يضع في مركز اهتمامه السرد الروائي ، أن فيلم « الاصراب » كان من أهم الأمثلة في السينما على « تحرير الأحداث من قيود الزمان والمكان » ، وبالمثل فان النقاد الرسميين شعروا ببعض الصعوبة مع فيلم « الترسانة » . ومع ذلك وطبقاً لرواية المؤرخ جاك ليفا ، فان الجمهور قد تقبل الفيلم بشكل حسي ، كما استطاع أن يلهم الثقة الخاصة للفيلم .

كان فيلم دوفتشكو الكال هو « الأرض » ، الذى يعتبر من أهم أفلامه التى نالت شهرة عالمية ، وعلى الرغم من أن حيكته المختصرة تتناول شكلاً عادياً من أشكال الصراع الطبقي ، فان الفيلم في جوهره أشودة لا تهتم بحكاية القصة ، تتنقى باستمرارية الحياة والموت في اوكرانيا كما عشقها دوفتشكو . يتميز الفيلم بإفخاع طبيعي هادئ يشبه إفخاع الحياة ذاتها ، ليحكى قصة بسيطة عن الصراع بين عائلة من ملاك الأرض الاغنياء « الكولاك » ، والملاحين المسكينين في مزرعة جماعية في إحدى القرى الأوكرانية الصغيرة . ( كان الكولاك أو ملاك الأرض هم الأعداء الطبقيون التقليديون منذ بداية حكم سنالين التى كانت سياسته تهدف الى نزع الملكية والقلة مزارع جماعية . حتى أن الملايين من ملاك الأرض انتهوا الى السجن أو الترحيل أو الإبعاد بعد مصادرة أراضيهم . أما الملاحون الفقراء فقد وجدوا السهم في موقف الاختيار بين اللجوء للعمل في المزارع

الجماعية ، أو تلوث جوها من المصاطبة المصطنعة التي حدثت في عامي ١٩٣٢ - ١٩٣٣ . ومن المصاطبة التي اتسمت بالوحشية في أوكرانيا ، حتى ان بعض المؤرخين يعتقدون ان الهدف الحقيقي منها كان التخلص من القوميين الأوكرانيين ) ، وعندما يرفض الكولاك في الفيلم بيع أراضيهم الشاسعة الى المزرعة الجماعية ، فان عدة القرية فاسيل يصادر الأرض ، ويشترى جرارا زراعيا جديدا ، ويدير المزرعة الجماعية حتى تحقق النجاح والازدهار ، وفي إحدى الامسيات يتم اطلاق النار على فاسيل فيموت صريحا على يد أحد ابنة أسرة الكولاك ، ان والد فاسيل وهو في غيرة حرة على الابن يرسل في طلب كاهن القرية ، ويطلب منه جائزة « حصيرة » لابنه تخللها أغنيات جديدة عن الحياة الجديدة ، وينتهي الفيلم بحزن الجنائز على الشباب وقد سادت روح من التشوة وحب الحياة ، ليندا بعدها المطر في التساقط فوق الأرض ، ولقد كان المؤرخ والنقاد لويس جاكوبز محقا عندما وصف فيلم « الأرض » بأنه « اسهام مفيء في عالم السينما ذات النزعة الغنائية » ، فهو من الأفلام المأذنة لتي تشع جمالا غامضا يتسامى فوق السياق السياسي المعاصر ، ليصور خصوبة الأرض وقلعرتها المتجددة على أن تعيد دائما دائرة الميلاد والحياة والحب والموت ، والفيلم يبدأ برجل عجوز يقضم تافحة في صعدلة وهو يحتضر ، وينتهي الفيلم بذلك الكوكب الجنائزي الذي يفسود بالنص المتوهج ، وتشهد فيه خلوية فاسيل وهي تعرق ملابسها من فوق جسدتها من الحزن ، بينما تضح أمه مولودا جديدا ، ويسقط المطر لكي يصل

### الأرض ويرى عطشها •

ان المشهد الرئيسي في فيلم « الأرض » يأتي بعد مشهد الحصاد الذي يسود فيه « مفهوم وحدة الوجود » ، حيث تمزج الأحداث الطبيعية مع حياة البئر ، فنرى العشاق وهم يستلقون في نشوة تحت ضوء القمر في ليلة صيف ، تستقر فيها أيدي الصبية على نهود البنات ، ويكون فاسيل وخطيبته بين هؤلاء العشاق ، ويصاحبهان ويسير فاسيل وحده في طريق مترب ، وينطلق على نهو تلقائي في الرقص متشبها باستمتاعه الروحي العميق بالحياة والحب ، ولحياة ولبي وسط رفضته ذات الحركة البطيئة يستقر سريعا وقد استلقت في جسده رصاصة القاتل المخفي ، ولكن الحدث الذي يتحول الى مأساة عند المخرجين الآخرين يتحول عند دولشنتكو الى التأكيد على الاصل من بهجة الحياة ، فان فاسيل يموت في اللحظة ذاتها التي يكتمل فيها تحقيق ذاته ، كما أن الحياة سوف تستمر في الميلاد من جديد كما كانت دائما ، ويكتب الناقد والمؤرخ ايغور موتساجير : « ان الافلام دولشنتكو تحتوي على أحداث عديدة

« تصور الموت ... ولكن الموت بمنه لا يبدو عظيماً أبداً ... فالحياة توحى  
والأنا في النهاية بالجمال والمعلقة . فهو يقول الأرملة : « البقية في حياة  
المخلوقات » ، ويقول للأرملة التي بلا أطفال : « البقية في حياة أطفال  
بني الإنسان » »

وعلى الرغم من أنه فيلم « الأرض » استطاع أن يدخل لمرتين متتاليتين  
قائمة أفضل اثني عشر فيلماً على مستوى العالم ، في استفتاءات للقاء  
السياسيين ، فإن الفيلم لم يسجع عنه عرضه الأول ، لأن النقاد السوفيت  
الهموم باتهامات مثل « الانهزامية » و « الثورة المضادة » . بل أيضاً  
« الفاشية » . ومثل أيزنشتاين وبودوفكين ، فإن شهرة دولشكو وأحسينه  
داخل الاتحاد السوفيتي كانت قد بدأت في الأكل بسبب الموقف الرسمي  
من هؤلاء الفنانين ، وبعد سنتين من التوقف الذي فرضه دولشكو على  
نفسه بدأ في تطبيع مواهبه لرحلة السينما الناطقة . ليصنع أفلاماً مثل  
« أيلسلان » ( ١٩٣٢ ) و « إيروجراد » ( ١٩٣٥ ) و « شوشوبو »  
( ١٩٣٩ ) ، لكن الضغط المتزايد عليه للتخبر عن لفظ الحرب حل من  
الصعب عليه أن يحقق تلك اللذة الفنية الرائعة التي حققها من قبل في  
« الترمسة » و « الأرض » . على الرغم من أنه حاول ذلك طوال  
حياته .

### المخرجون السوفييت الآخرون

قبل أن نخبر عن الأساليب الكامنة وراء الانحدار الهزائم للسينما  
السوفيتية خلال الثلاثينات ، والقمع الذي واجهه بعض من أهم فنانينا ،  
فإن من المهم أن نذكر العديد من السينمائيين الآخرين الذين لعبوا دوراً  
كبيراً خلال فترة التجريب الفنية التي استمرت حقداً كاملاً بعد الثورة .  
وربما كان من أهم هؤلاء هو فريق العمل السينمائي الذي جمع بين المخرج  
سيرجوي كوزنتسيف ( ١٩٠٥ - ١٩٦٣ ) وكاتيب السيناريو ليونيد  
قراويرج ( ولد عام ١٩٠٢ ) وهو الفريق الذي تمس « مصنع المعنل  
غير العادي » في عام ١٩٣١ . لقد قدم كوزنتسيف وترابريج ممها عدة  
أفلام تجريبية قصيرة تنقسم بالأساس والكوميدي ، مثل فيلم « مقاهرات  
هوكا يوتا » ( ١٩٢٤ ) ، قبل أن يبدأ فيلماً القصير الناحج المقتبس  
من رواية جوجول « المعطف » في عام ١٩٣٩ ، لكن عملها الأهم والذي  
كتب له الموسيقى النصوصية القصيرة « قصيرتي شوستاكوفيتش » فقد كان فيلم  
« إابل الجديدة » ( ١٩٢٩ ) الذي يصمم يدوما ذات أسلوب خاص ،  
تتنازل مولد « موسيعة » بأريخ ومكونتها ، ولودو أحفادها في عمل باريس

أنتي . ٠ بعد حصار باريس الذي أنهى الحرب بين فرنسا وبروسيا عامي ١٨٧٠ و ١٨٧١ . قام العديد من مواطني باريس بالتمرد على حكومة الجمهورية الثالثة ، وتأسيس حكومتهم الخاصة أو المجلس البلدي الذي أطلقوا عليه اسم : كومونة باريس . ، التي حكمت لمدة شهرين حدها نزعة اشتراكية ، إلا أن الجيش الفرنسي استخدم القمع الوحشي ضدهم ، ولقد أنسى كلول هاوكس على كومونة باريس ، باعتبارها أول تمرد كبير تقوم به البروليتاريا ضد البورجوازية . كما ينظر التراث الماركسي اللينيني إلى الكومونة على أنها نموذج استيق الثورة البلشفية في عام ١٩١٧ . ولقد تم إعادة احياه فيلم « بابل الجديدة » مع النص الموسيقي الأصلي في مهرجان باريس السينمائي عام ١٩٧٦ ، ليتم عرض الفيلم بعدها في لندن ونيويورك وسان فرانسيسكو ) . ولقد استمر تعاون كوزينتسيف وراوبرج في « ثلاثية مكسيم » بين عامي ١٩٣٥ و ١٩٣٩ . ( والتي سوف نتناولها في فصل لاحق ) . لينتهي هذا التعاون مع فيلم « ناسي بسطاء » ( ١٩٤٦ ) ، الذي تم صده لمدة عقد كامل ، بأوامر من اللجنة المركزية للحزب الشيوعي . لانهاية بأنه فيلم « مزيف وخاطي » . ليغوم كوزينتسيف بعدها بإخراج أفلام مقتبسة عن نصوص أدبية ، ويستمر تراوبرج وحده في كتابة السيناريوهات ، كما قام إيليا تراويرج ، شقيقه الأصغر الذي ساعد أيزنشتين في فيلم « أكتوبر » ، بإخراج أول أفلامه الروائية الطويلة « القطار السريع الأزرق » ( ١٩٢٩ ) ، وهو فيلم مقامرات مثير يدور في الشرق الأقصى . كما يتضمن أمثلة سياسية عن بدايات تحول الصين إلى الشيوعية .

قام أيضا بوريس بارنت ( ١٩٠٢ - ١٩٦٥ ) ، الذي كان تلميذا لكوليشوف ، بإخراج عدة أفلام من نوع كوميديا السلوك المعاصرة ، عند نهاية حقبة السينما الصامتة . ومن بين هذه الأفلام « الفتاة صاحبة صندوق القبعات » ( ١٩٢٧ ) ، وهو قصة ساخرة رقيقة عن الحياة البرمية في موسكو . في ظل السياسة الاقتصادية الجديدة . كما عاود الظهور مخرجان من حقبة ما قبل الثورة ، هما أياكوف بروتازانوف ( ١٨٨١ - ١٩٤٥ ) ، الذي أخرج فيلما من نوع أحيال الملئ تحت عنوان « بليتة » ( ١٩٢٤ ) ، الذي يستمد شهرته من كونه الفيلم الصوفيتي الوحيد الذي تم تصميمه بتطبيق أسلوب المدرسة « البينائية » وجمالياتها ، لكنه كان مع ذلك يقدم للحضور ديكورات مبهرة وغريبة ، تكلفت كثيرا خلال مرحلة الإنتاج ، مما جعل النقاد الحزبيين يتهمون بالنزعة التجارية ، وبالفعل فإن بروتازانوف استمر في احتلال مركز أهم المخرجين الذين يحصلون على أعلى الإيرادات في شبكات التذاكر بسلمة من الأفلام الكوميدية .

كانت المخرجة الثانية هي أوجدا برينجونسكايا ( ١٨٨٤ - ١٩٦٦ ) ، التي كانت في السابق منتجة في أفلام برونزافوف ، لكنها تحولت إلى الإخراج ، بأفلام تسيطر عليها نزعة شاعرية وأسيانية للحنين إلى الماضي في الريف الروسي التقليدي ، مثل فيلم « امرأة من رومان » ( ١٩٢٧ ) .

من أهم أفلام تلك الفترة أيضا فيلم « السرير والأريكة » ( ١٩٢٧ ) ، الذي أخرجه أبرام ديم ( ١٨٩٤ - ١٩٧٦ ) ، وصمم ديكوراتيه صديق إيرنستين الفنان سيرجي يوتكيفيتش ، والذي كان قصة حب واقعية تعود بين ثلاثة أطراف جعلتهم معا لزمة الإمكاني ، ولقد قام يوتكيفيتش - الذي ساهم في انقضاء مصنع المثل غير العادي ، وأصبح فيما بعد واحدا من أهم مخرجي مرحلة الفيلم الناطق - بإخراج فيلمين مهمين في نهاية مرحلة السينما الصامتة هما « القلادة » ( ١٩٢٨ ) و « الشراع الأسود » ( ١٩٢٩ ) ، كما أن ثلاثة من المخرجين الذين سوف يصبحون من أهم مخرجي الفيلم الصوتي الناطق بدأوا حياتهم الفنية خلال تلك المرحلة ، وهم فيودور إيرملر ( ١٨٩٨ - ١٩٦٧ ) - من مدينة لينينجراد - بأفلام الواقعية النقدية مثل « شظايا من امبراطورية » ( ١٩٢٩ ) ، وميكائيل كالاتوزوف ( ١٩٠٣ - ١٩٧٣ ) - من جورجيا - الذي أخرج فيلم « ملح من أجل زافانيتيا » ، ومارك دونسكوي ( ١٩٠١ - ١٩٨١ ) - من موسكو - الذي أخرج فيلم « في المدينة الكبيرة » ( ١٩٢٨ ) .

في النهاية ، فإنه لا بد لنا أن نذكر الأفلام التسجيلية التي قدمها المخرج الأوكراني فيكتور تودين ( ١٨٩٥ - ١٩٤٥ ) ، وتلك التي أخرجهها صديقة إيرنستين وعملته أصغر شاب ، لفيلم « لورغنيبي » ( ١٩٢٩ ) الذي أخرجه تودين ، كان فيلما تسجيليا طويلا يصور في حيوية بناء الخطوط الحديدية التي تربط بين تركستان وسيريا ، وهو الفيلم الذي نال شهرة عالمية ، ومازى تأثيرا كبيرا في تطور تقاليد الفيلم التسجيلي الريطاني ، لكن أفلام تودين الأخرى كانت متفاوتة الجودة ، على حين كانت أفلام المخرجة شابه أكثر تماسكا وعددا ، فبعد نجاحها الأولي بالنيل في التوليف في مؤسسة السينما استطاعت إتقان الفيلم التسجيلي الأرضي ، الذي يعتمد على الجمع بين اللطائف من جرائه سينمائية عذبة ، كما أتاح لها احساسها المميز بالإيقاع والسرعة في التوليف أن تصنع العديد من الأفلام التسجيلية الطويلة ، التي تجمع فيها ببراعة وقائع من ماضي الثورة الروسية ، ومن بين إنجازاتها المنظمة أفلام مثل « مسقوط عصر رومانوف » ( ١٩٢٧ ) و « الطريق الطويل » ( ١٩٢٧ ) في الذكرى العاشرة لوقائع ثورة فبراير وأكتوبر ، وصلا



الليسان الدمان بشكلا ثلاثية ملحمية مع فيلمها الثالث « روسيا في عصر  
يقولوا الثاني وليو تولستوى » ( ١٩٢٨ ) ، وهي الثلاثة التي تصدر  
ثلاثة عقود من التاريخ الروسي السوفيتي بين ١٨٩٧ و ١٩٢٧ .

### الواقعية الاشتراكية وتدهور السينما السوفيتية

كان عصر الثورة السوفيتية هو نفس عصر السينما السوفيتية ،  
التي تزامن انحدارها مع بداية عصر السينما الناطقة ، لكن المسألة الصوت  
الى السينما لم يكن هو السبب المباشر في افول العصر الذهبي للفيلم  
السوفيتي ، ( بالطبع فان بعض المخرجين السوفيت قد وجدوا صعوبة في  
التكيف مع التقنيات الحديثة للصوت ، ولكن هذه التغيرات كانت قد  
تولدت أيضا بالحماس لدى العديد من المخرجين السوفيت ، باعتبارها  
أداة تريد من امكانية الوسيط السياسي على التعبير الفني ، فقد كان  
مخرج عظيم مثل دزيجا فرتوف متحمسا منذ منتصف العشرينات لبداية  
عصر السينما الناطقة ، كما قام ايزنشتين وبودوفكين والكسندروف في  
أغسطس ١٩٢٨ بنشر بيان جماعي يؤكد على أهمية الإستخدام المطلق  
للصوت في الصور المتحركة ، وبالفعل فان ايزنشتين والكسندروف وتبسه  
صاروا الى اوروبا الغربية وأمريكا بين عامي ١٩٢٩ و ١٩٣٠ ، حيث  
استطاعوا التعرف من قرب على التطورات في السينما الناطقة ، لذلك  
فان الحقيقة تبدو كما لو أن العصر الذهبي للسينما السوفيتية - مثل  
السينما الألمانية - كان قد وصل الى نهايته لأسباب سياسية أكثر من  
الاسباب التقنية .

في المؤتمر الخامس عشر للحزب الشيوعي في عام ١٩٢٧ نجح  
يوزف ستالين - الذي كان السكرتير العام للجنة المركزية منذ عام  
١٩٢٢ - في المناورة ضد معارضيه ، لكي يصبح الحاكم المطلق للاتحاد  
السوفيتي خلال السنة والعشرين عاما التالية . وقد كان ستالين على  
عكس لينين ( الذي مات عام ١٩٢٤ ) ، وتروتسكي ( الذي نفى عام  
١٩٢٨ ) ، رجلا حزبيا متحمسا يتسم بالغلظة ، كما جبع حوله العديد من  
الرجال الذين يشبهونه في هذه الصفات ، والذين كانوا ينظرون جميعا  
الى الفن نظرة شيقة ، وخاصة تجاه التجارب الطليعية التي سبقت  
طوال العقد الذي مضى . وكرجل سياسي عمل الى حد القسوة ، فان  
ستالين أدرك الأهمية الهائلة للسينما كأداة للاعلام الجماهيري ، ولكن  
ينما قال لينين : « ان السينما بالنسبة لنا هي أهم الفنون » ، فان ستالين  
كان غافلا عندما كتب « السينما هي أهم وسيلة للتعبير الجماهيري » ،

وان عدلنا يجب أن يكون التحكم فيها لكي نصبح في أيدينا » ، وهذا هو ما حدث بالفعل .

ففي المؤتمر السادس عشر للحزب عام ١٩٢٨ طالب ستالين بقدر أكبر من سيطرة الدولة على الفنون تحت دعوى جعلها قريبة من الجماهير وأكثر علاقة بفضايلها ، وفي عام ١٩٢٩ قام ستالين بفصل مؤسسة السينما السوفيتية عن وزارة التعليم ، ووضعها تحت السيطرة المباشرة للمجلس الأعلى للاقتصاد القومي ، لتقع صناعة السينما كلها تحت إدارة البيرولفاتي العائلي المترنم بورييس شومياتسكي ، الذي أعلن بوضوح أنه يقف ضد كل أشكال النزعة الشكلية والرمزية وتجارب المونناج . لصالح القصص التعليمية والبروباغندا المريحة ، وقد أعيد تنظيم مؤسسة السينما مرة أخرى عام ١٩٣٣ ، ولكنها ظلت تحت إدارة شومياتسكي الذي تزايدت سلطاته عام ١٩٣٦ ، ليصبح المتحكم الوحيد في السينما السوفيتية ، إلى أن خرج في حركة تطهير حزبي عام ١٩٣٨ ( وموسوف تناول في الفصل التامع كراهيته الصيفة لايزشتين ) - كان رئيس المؤسسة السابقة لوناكشارسكي يستخدم أسلوب الاقتراحات مع الفنانين ، وعلى عكسه أصبح شومياتسكي يصدر الأوامر والقرارات لكي تسير الفنون السوفيتية مع تزايد النزعة السلطوية إلى المظهر الأيديولوجي الضيق ، الذي يعرفه باسم « الواقعية الاشتراكية » .

كانت الواقعية الاشتراكية نوعا مبدعلا ومصطلعا من النزعة التعليمية التي تسجد التجربة السوفيتية ، من أجل اقناع الجماهير بالأمجاد التي حققت تحت حكم لينين ، لكن اهتماما خاصا بالطبع كان يحجه للتأكيد على ليجاد ستالين ، وكان المبدأ الأساسي هو أن الإبداع الفردي يجب أن يخضع للأهداف السياسية للدولة ، كما أن الحاضر يجب النظر إليه في ضوء المستقبل الذي يضع معالمه الخطى السياسي الحاضر للحزب ، لذلك فإن التعريف الرسمي للواقعية الاشتراكية هو : الطريقة الفنية التي يجب أن يكون مبدؤها الأساسي هو التصوير المجسد التاريخي الصادق للرائع في تطوره الثوري . كما يجب أن يكون هدفها الأكثر أهمية هو التثقيف الشيوعي للجماهير » - لقد كانت بكلمات أخرى طريقة فنية تتطلب تحويل الفن السوفيتي إلى أداة دعائية لسياسات الحزب الشيوعي ، ولأن مميابة الحزب يمكن أن تتغير لأهداف تقنية ، فإن المعتقدات كانت تتغير معها بالضرورة . وبشكل عام ، فإن الواقعية الاشتراكية تنطعن الالتصاق بالنزعة الأدبية التي تهجر أية سمات رمزية أو فلسفية ، وتؤكد فقط على الحوادث البسيطة التي تدور حول أبطال - وفي النادر بطلات - يمثلون النظام السوفيتي . ( خلال الثلاثينات والأربعينات كان محتما أن

ينسب هؤلاء الأبطال سنالي ، وهو الأمر الذي يعبر بعد ذلك على الرغم من أن الخطوط الأساسية للواقعية الاشتراكية ظلت على حالها ) . وقد تم إعلان الواقعية الاشتراكية على أنها الأسلوب الرسمي لكل الفن السوفيتي في المؤتمر الأول لاتحاد الكتاب السوفيت في عام ١٩٣٤ ، في وقت كانت فيه للأدب المفقرة للسينما السوفيتية قد تم تدميرها ، حيث لم يعد هناك وجود لابتداعات فردية أو متفردة . كما أن التجارب الشكائية كان منوعا ظهورها على الشاشة مرة أخرى .

وفي عام ١٩٣٣ ، وفي أعقاب فرض الواقعية الاشتراكية ، هبط انتاج السينما السوفيتية الى أدنى معدلاتها خلال عقد كامل ، حيث تم انتاج ثلاثة وحسين فيما سوفيتيا فقط بالمقارنة مع ١١٩ فيلما في العام السابق ، وقد اتفق شومياتسكي باللوم على انتقال السينما من الفيلم الصامت الى الفيلم الناطق ، ولكن المسئولية تقع ايضا على حالة الاضطراب والخوف التي سادت الاستوديوهات في تلك الفترة ، وبشكل مأساوي فقد كان مؤسس السينما السوفيتية هم أول من تضرر بسبب هذا الجو السياسي المتوتر ، فقد تم اطلاق الاتهامات بالانحراف التشكلي على فنانيه مثل ايزنشتين وبودوفكين ودوغستكو وفيرتوف ، الذين ظلوا يعملون في جو من عدم الترحيب الرسمي ، وقد لعبت رؤاهم الفنية وأساليبهم مفيدة بجنون المظلمة والاضطهاد الستاليني ، وفيما عدا ايزنشتين وحده ، فإن أحدا منهم لم يقدم للسينما الناطقة اللامعة عظيمة تضاهي افلامهم في عصر السينما الصامتة ، وذلك لأن الفن الذي تليده الأيديولوجيات يقولف عن أن يكون فنا ليصنع شيئا آخر . ( سوف يكتشف النازيون مريما وفي نفس الوقت تقريبا ما اكتشفه الستالينيون ) .

إن الفن العظيم يمكن أن يكون أحيانا فنا أيديولوجيا . والمناذج الواضحة على ذلك هي « بوتكين » و « الأم » و « الترسانة » ، لكن الأيديولوجيا عندها تكون في خلفية ذاتها وحدها لا يمكن أن تصبح فنا عظيما أبدا . وإن السينما في الاتحاد السوفيتي لم تستطع الاقتراب جدا أن تتعافى من هذا العقم الابداعي الذي عانت منه في ظل الستالينية . وربما لأن النزعة الشمولية سادت طويلا على الفن في الاتحاد السوفيتي ، فإن عودة السينما السوفيتية الى عصرها النعيمي سوف تحتاج الى فترة من الزمن .

## هوليوود في العشرينيات

بنتاية الحرب العالمية الأولى كاتب صناعة السينيما الأمريكية قد بدأت في بناء النظام الذي سوف يستمر طوال الأربعين عاما التالية . كان المنتجون المستقلون - تحت قيادة أدولف زوكور ، ووليم فوكس ، وكارل لايل - قد حققوا انتصارا على احتكار « شركة حقوق الأفلام » . ليصبحوا هم أنفسهم نواة من الاحتكار المتكامل ذي النشاطات الجديدة والمتنشرة على نحو أفضى ، يقدتهم على التحكم ليس فقط في إنتاج الأفلام ، وإنما أيضا في امتلاك دور العرض وشركات التوزيع ، فتمتسا اتسم الفيلم الروائي بقدر أكبر من الصقل والتهديب ، أصبحت دور العرض ذاتها أكثر اقترابا من عالم الطبقة المتوسطة ، بذلك البحر السحري الخاص الذي يغرق على أوتياها في قاعات تسع ثلاثة آلاف متفرج ، وممتلئة عبر المدن الصغيرة والكبيرة في كل أنحاء البلاد . وبسبب زيادة طول الفيلم والتضخم الاقتصادي والأجور الضخمة التي بدأ النجوم في طلبها ، فإن ميزانيات الإنتاج ارتفعت عشرة أضعاف مما كانت عليه قبل الحرب ، وأصبحت الأفلام صناعة وطنية كبرى لمدة طويلة من الزمن . لهذا فإن المنظم المعمول بها في صناعة الأفلام واختيار توثيفات دوامية يصنها . كانت قد أصبحت قواعد أساسية تتيج نوها من الإنتاج الكمي الكبير . مما شجع دوائر دول صتريت بقوة على استثمار الأموال في صناعة السينما ، لأسباب اقتصادية وسياسية في وقت واحد ( فقد بدأت الطبقات الضية صاحبة السلطة في الاهتمام بامتلاك السينيما . كاداة للأفلام الجماهيرية ، والاحتفاظ بها تمت سيطرتها كما فعلت مع الراديو في فترة لاحقة ) - إن ما صنع هوليوود خلال العشرينيات وحملها « بابل الجديدة » ذات السحر الجماهيري ، هو مزيج من المال الجديد ، والسلطة الجديدة ، والأخلاقيات الجديدة لعصر موسيقى الجاز فيما بعد الحرب الأولى

د) لقد كان المزاج العام في أمريكا ما بعد الحرب مزيجاً من المرارة والتخلى عن الأرواح . والنزعة التقديرية الساخرة وهو ما يشبه على نحو ما المزاج الذي ساد في أعقاب فترة ووترجيت ، ولكن ما زاد الأمر وطأة ذلك هو الكارثة القومية لوبه الأنفلونزا الأسبانية في عامي ١٩١٨ و ١٩١٩ ، والتي مات فيها نصف مليون أمريكي . ولقد كانت « الأخلاقيات الجديدة » ملتصقة بهذا المزاج العام في رفضها « الأخلاقيات القديمة » ثنائية العصر الفيكتوري ، وتبني وجهة نظر مادية تهتم بالثروة والاستمتاع الحسي والحرية الجنسية . وهو مما ساعد على الانتشار الواسع لوسائل الإدمان - مثل التمهني وشرب الخمر ، أما هوليوود فقد أفتخر فيها بالكوكابين - وانتشرت الدعوة لحرية المرأة وحرية إقامة العلاقات الجنسية . ولقد أصبحت هذه الأخلاقيات أمراً واقعاً مع الإردصار الاقتصادي النسبي الذي ساد هذا البلد ، وتزامن مع ثورة وسائل الاتصال ، مثل اتساع نطاق توزيع الأفلام ، وإقامة شبكات الراديو المنتشرة عبر البلاد ، بالإضافة إلى الثورة في وسائل النقل أيضاً ، حيث أصبحت السيارة الخاصة متاحة لفئة كبيرة من الناس . كما أصبح الطيران التجاري أمراً شائعاً ، ولكن من الناحية السياسية تميزت هذه الفترة بالاضطرابات العنيفة المتصلة من جانب ، ورد الفعل اليميني الحادى للشبيوعية من جانب آخر . »

كانت الشركات الأكثر أهمية في صناعة السينما عند بداية العشرينيات ، المعروفة باسم « الثلاث الكبار » هي شركات « المتحليون المشهورون » - لاسكي « التي كان يمتلكها لوكود » والتي استطاعت فيما بعد أن تضيف إلى ملكيتها أفلام « پاراماونت » التي كانت متخصصة في التوزيع وصور العرض ، وتصبح هذه الشركة مشهورة منذ عام ١٩١٦ باسم « پاراماونت » ، أما الشركة الثانية فقد كانت شركة « كيو » المسماة ، التي بدأت بسلسلة دور العرض التي كان يمتلكها هاوگوس ليو ، ثم تحولت إلى الإنتاج مع امتلاك شركة « مترو » في عام ١٩٢٠ ، أما الشركة الثالثة فلهذه كانت شركة « فوجيت نيمبوفال » ، التي تأسست عام ١٩١٧ من خلال ستة وعشرين من أصحاب دور العرض الكبيرة في جميع أنحاء أمريكا ، لم يحاربه منهم لمقاومة أسلوب البيع بالجملة ( أو ليرش الشركات للنتيجة مجموعة كاملة من الأفلام على دور العرض ) ، وكان هدف هذه الشركة هو إنتاج الأفلام الخاصة بها .

كانت هناك شركات صفوى أخرى ، مثل « المتحليون المشهورون » التي تأسست عام ١٩١٩ ، من خلال أربعة من أبرز الفنانين السينمائيين آنذاك - جريفيث وشامولي شابلن ومارى بيكلورد ودوجلاس فيربانكس -

من أجل إنتاج أفلامهم الخاصة وتوزيعها . وقد استطاعت هذه الشركة أن تصبح قوة عظمى في صناعة السينما الأمريكية حتى بدأ عصر السينما الناطقة ( ولقد استعادت الشركة قوتها مرة أخرى خلال السبعينيات ) ، أما شركة « ميثرو - جولدموين - هاير » فقد بدأت كاتحاد لشركات « ميثرو » و « جولدموين » و « لويس ب » و « هاير » تحت رعاية شركة « ليو » المساهمة ، كما كانت هناك شركات أصغر مثل شركة « فوكس » و « يونيفرسال » و « إخوان وايت » ، وهذه الشركة الأخيرة هي التي ساعدت صناعة السينما الأمريكية في التحول إلى عصر السينما الناطقة ( من خلال تقنية لينافون كما سوف يرد تفصيلا في هذا الفصل ) ، وعن طريق هذا التحول سوف تستطيع شركة وارنر أن تظم إليها شركة « فيرست ناشيونال » إلى جانب هذه الشركات ، كانت هناك استوديوهات يقترب عددها من الثلاثين ، تستثمر أموالا قليلة في إنتاج الأفلام ، لكن لم يستمر من بينها مع حلول عصر الصوت إلا شركات « كولومبيا » و « ديبابلوك » و « هونيوگرام » .

توماس اينس ومالك سيليت

### ونظام الاستوديو في الإنتاج السينمائي

أصبحت الاستوديوهات في العشرينيات مصانع ضخمة لإنتاج كميات كبيرة من وسائل وخلق التسلية الجماهيرية ، وكان هذا نتيجة للمؤذج الذي أدخله في العقد السابق توماس هاربر اينس ( ١٨٨٢ - ١٩٢٤ ) . الذي بدأ حياته الفنية مثل جريثيت مثلا ومحررا في شركة بيوجراف الأمريكية عام ١٩١٠ ، ليؤسس في النهاية الاستوديو الخاص به والمعروف باسم « اينس فيل » بالقرب من هوليوود في عام ١٩١٢ ، حيث أخرج هناك مئات الأفلام التي يتراوح طولها بين بكرتين وخمس بكرات ، قبل أن يتحول إلى التخصص في الإنتاج في أواخر عام ١٩١٣ . ولقد تحول استوديو « اينس فيل » بين عامي ١٩١٤ و ١٩١٨ إلى أول استوديو هوليوودي يكتسب أهمية كبيرة ، حيث يسهل خمسة مواقع لتصوير لكل منها مستلزماته الكاملة ، كما أصبحت طريفته في الإنتاج النموذج الأول لنظام الاستوديو الذي يقوم على التخصص والتنظيم الكامل لفروع صناعة السينما ، وهو النظام الذي سوف يسود صناعة السينما الأمريكية طوال الأربعين عاما التالية . لقد كانت طريقة اينس في الإنتاج هي أن يكون مجموعات إنتاجية صغيرة تقوم كل منها - تحت إدارة مخرج - بالعمل في فيلم واحد . بينما تقوم المجموعات الأخرى بالعمل في أفلام أخرى ، وقد كان المؤلفون - الذين يعملون في تعاون لصيق مع اينس والمخرجين التنفيذيين في وقت واحد - يقومون بإعداد سيناريوهات

تصوير قصصية ، لذلك فقد كان يمكننا تصوير اللقطات التي يجمعها ديكور واحد في زمن قصير ، بصرف النظر عن موقع هذه اللقطات من البناء الروائي للفيلم . وعندما كان اينس يقوم بأثرائه على السيناريو ، كانت مبدوعة الانتاج تبدأ التصوير طبقا لجدول زمني صارم ، وعندما ينتهي التصوير يتولى اينس الاشراف على التوليف وجميع المراحل اللاحقة ، حتى يصبح الفيلم جاهزا للمشرض . لقد كانت تلك الطريقة في صناعة الأفلام مناقضة تماما لطريقة جريفيث التي تعتمد على الانتجال ، لكنها كانت أكثر ملاءمة الى حد كبير مع صناعة السينما الأمريكية التي تستشر رؤوس أموال كبيرة ، وهو ما يفسر السبب وراء أن جريفيث لم يجد له مستقلا داخل صناعة السينما الأمريكية في ظل نظام الاستوديو . ومع ذلك فإن اينس كان قريب القسبة من جريفيث في عبقريته في تحويل السرد الروائي الى صورة سينمائية . لذلك كانت معظم الأفلام التي أنتجها ( وأغلبها من نوع الويسترن الذي يحتشد بمشاهد الحركة والصنف ) تتميز بالإيقاع المحكوم والبناء الروائي المتماسك . وتلك كانت بصمته الشخصية القوية على تلك الأفلام .

ولقد أصبح اينس وجريفيث بالفعل شريكين لعدة سنوات مع ماك سينيت في شركة « كراينجل » ( الثالث ) ، والتي تأسست على يد هاري ايتكين بعد رحيله عن شركة ميونوال في عام ١٩١٥ ، وإن لم يكتب لهذه الشركة النجاح في الفترة اللاحقة . فمن ناحية الفكرة كان نظام الشركة راسخا ودقيقا ، حيث يقوم كل من هؤلاء المخرجين الثلاثة بالأشراف على إنتاج أفلام من نفس النمط الذي يجيده ، وكان سببا في شهرته : فخصص اينس في أفلام الويسترن والحركة ، وسينيت في أفلام كوميدية ، السلاب ستيك ، ذات الكرتين ، وحربيت في أفلام الميلودراما والمناظر الضخمة ، ولكن من ناحية التطبيق فشلت شركة « الثالث » بعد ثلاثة أعوام بسبب الخطأ في تقدير ذوق الجماهير . وبسبب المحاولات المرتبكة في اطرار مجرم السرح التقليدي الى الشاشة ، لذلك فإن اينس قام بعد فشل الشركة بانشاء استوديو كبير في كاليفورنيا ( وهو الاستوديو الذي سوف يصبح المسرح الرئيس لشركة « م.ج.م » بعد عشر سنوات ) ، واستمر في إنتاج الأفلام الروائية حتى وفاته في عام ١٩٢٤ . وقد استطاع اينس خلال حياته الفنية أن يبتكر أسلوب السيناريو التفصيلي التقليدي شديد الأهمية في عملية صناعة الأفلام ، وكذلك كان رائدا لنظام الاستوديو في الانتاج ، كما أنه منح العديد من الممثلين والمخرجين الموهوبين الفرص المهمة الأولى في مجال حياتهم السينمائية ، ومن بين هؤلاء وليام هارت وبيلى بورج وهنري كينج . وأخيرا ، فإن اينس قد منح

من السينما بعضاً من أكثر الأفلام الروائية حكماً من ناحية البناء ، مثل « موقفة جيتسبرج » ( ١٩١٣ ) ، و « الانصهار » ( ١٩١٤ ) ، و « الجيبان » ( ١٩١٥ ) ، و « القليلة » ( ١٩١٦ ) ، و « العظيم الانساني » ( ١٩٢٣ ) ، والتي كانت جميعاً نماذج جيدة للأفلام التي يتسم بسرعة الايقاع ، والاقتصاد في السرد ، وكما لاحظ جون فورد ، فإن « إينس لد مارس تأثرت قوياً على الأفلام ، لأنه حاول أن يجعلها تقراً أكبر من الحركة » .

كان جاك سينيت ( ١٨٨٠ - ١٩٦٠ ) واحداً من مؤسسي نظام الاستوديو الأمريكي ، كما كان أيضاً مؤسس الأول للكوندينا السينمائية المتخصصة . كان سينيت في السابق قد عمل مثلاً في أفلام عديدة لشركة بيوجراف التي أخرجها جريفيث ، لكنه هذا أيضاً في الاهتمام الواسع بدراسة طرائق الإخراج ، وهو ما أتاح له أن يبدأ في إخراج أفلام لشركة بيوجراف في عام ١٩١٠ ، لكنه لم يكن يملك فيها إلا قسراً ضئيلاً من الحرية الإبداعية ، لذلك قام بتأسيس شركة أفلام « كيستون » في سبتمبر ١٩١٢ في ولاية نيوجيرسي ، لكنه استطاع خلال شهر واحد أن ينقل جده - الشركة إلى هوليوود ، حيث استطاع هناك بين عامي ١٩١٣ و ١٩٢٥ أن ينتج آلاف الأفلام ذات البكرة الواحدة أو البكرتين ، وإثبات من الأفلام الروائية الطويلة التي خلقت نمطاً سينمائياً جديداً هو كوميديا « المسالمة مستيك » القصيرة ، التي سوف تصبح لهم أنماط الأفلام الأمريكية خلال العشرينيات .

حمل سينيت إلى السينما المؤثرات العديدة التي تركت أثرها عليه في حياته الفنية السابقة ، مثل عالم السيرك ، والفودفيل ، والمحاكاة الهزلية ، واليانتميم ، والقصص المصورة المسلسلة ، وأفلام المطاردات على طريقة الممثل الفرنسي ماكس كينديز : لذلك فإن أفلام سينيت التي أنتجها وأخرجها في استوديوهات « كيستون » قدمت علماً كوميدياً كاملاً يتسم بالسريرية والفوضوية ، تنطج فيه حبكة السرد للشخصيات خضوعاً كاملاً لما أراده سينيت من تحقيق كوميديا بصرية خالصة ، تتسم أحياناً بالمتف ، والجنوح دون أن يسبب ذلك أي أثر للشخصيات الفيلم . في هذا العالم نرى الشخصيات تتبادل المبالغ المنيعة وغير الضارة في آن واحد ، مثل قلب الطائر في الوجوه ، والتعلق بقدم الجبال ، ومطاردة للسيارات ، وربما أيضاً انتفاع بعض الأشياء لدرجة الانفجار . إن هذا النوع من الكوميديا المنيعة يعتمد على التوكيف شديد السرعة ، كما يستند أيضاً على مشهد « الانقلاص في اللحظة الأخيرة » على طريقة جريفيث ،



بالإضافة إلى احساس سينيت شديد الفقد بالإفراج ، فقد كان غير قاي في ضبط توليف الحركة ، سواء الحركة الطبيعية المبنية للاشياء والأشياء التي تملا كادرات اللامه ، أو الحركة الانشائية للامتعة لتوليف والتي تنظم بسرعة الإفراج إلى درجة الجنون ، وقد قام سينيت أيضا في بعض اللامه بالحكاكة الساخرة لبعض تقاليد الأفلام الصورية الأخرى ، مثل بعض أفلام جريفيث ، كليم « ليفي على المشقة » ( ١٩١٦ ) ، كما قدم هجاء ساخرا لنزعة عبادة الأمريكيين للآلات آنذاك مثل فيلم « الزوجة ومشكلات السباحة » ( ١٩١٦ ) ، وكانت هذه الأفلام مثل أفلامه الأخرى تبدأ بنقطة صرية مرتجلة تشمل بسفا من « شرطة كيمستون » أو « النسك الجميلات المستهيات » على طريقة سينيت ، لتنتقل « النكتة » بعدها في سلسلة من الفوضى المتعاقبة ، التي يحكمها عنصر واحد هو « منطق التماهي في التوليف على نحو ما نرى في أفلام مثل « التفكير » ( ١٩١٤ ) ، و « فتاة لوانج الشاطي » ( ١٩١٦ ) .

كان سينيت يقوم طوال المراحل الأولى بإخراج معظم أفلامه بنفسه في استوديوهات كيمستون ، لكنه بدأ منذ عام ١٩١٤ في تطبيق نموذج « إيس فيل » في الإنتاج ، ليخصص في إدارة الإنتاج والإشراف على المخرجين والممثلين وكتاب السيناريو ، لكنه كان - على العكس من إيس - يميل إلى الأفكار القصصية البسيطة وليس إلى السيناريوهات التفصيلية ، كما أنه كان يترك دائما مساحة في اللامه لنوع من الارتجال اللحظي الجموع ، ومن أشهر للنمثلة هنا أن عددا كبيرا من الممثلين الكوميديين الكبار بدأوا العمل في استوديوهات كيمستون ، حيث قاموا بصناعة اللامه الأولى هناك ، ومن بين هؤلاء شارلي شابلن ، هاري لانجستون ، لاري أويكلي ، هابل لورمان ، بن تودين ، جلوريا سوانسون ، كارول لوميارد . كما أتاح سينيت أيضا فرصة التعرّف لمخرجين سوف يصبحون فيما بعد من أهم صنّاع الأفلام الكوميديا الأمريكية مثل شابلن ، و كيتون ، و جورج ميتيلس ، و فرانك كابرا . علاوة على ذلك ، فإن الشهرة المالية الهائلة التي حققتها أفلام شركة كيمستون قد ساهمت إسهاما كبيرا في تحقيق السيطرة التجارية الأمريكية على السينما العالمية ، خلال السنوات التي أعقبت الحرب العالمية الأولى ، فقد تلام اكتشاف سينيت أن السينما مناسبة تماما للكوميديا الصرية العنيفة مع تأسيس نسط سينمائي جديد خلال العشرينيات ، سوف يحقق أعجائبا وأسما ربما لم يستطع تحقيقه نسط سينمائي آخر داخل صناعة السينما الأمريكية ، وهو الأمر الذي يؤكدّه العديد من تلام ومؤرخي السينما الجادين ، ولكن المشكلة تكمن في أن مفهوم سينيت عن الكوميديا كان

مرتبطا الى حد كبير بالسنيما الصامتة ، لذلك فإن الكوميديا البصرية الغالصة ظلت لنرا كثيرا من قوتها بعد خضوع السينما لمنطق الحوار المسموع والأصوات الطبيعية ، وعندما توقف الصمت عن أن يكون عنصرا جوهريا من التجربة السينمائية ، اختفى النمط السينمائي الذي أسسه سينيت من على الشاشة ، وإن كان سينيت نفسه قد استمر في صناعة الأفلام بعد التحول الى الصوت ، ولكن شركة كيستون انتهت الى الأفلاس عام ١٩٣٥ ، ومن رلنها لم يستطع سينيت أن يصح قلبا واحدا حتى وفاته في عام ١٩٦٠ .

## شابلن شابلن

كان شارلي شابلن ( ١٨٨٩ - ١٩٧٧ ) هو اعم الشخصيات التي خرجت من استوديوهات « كيستون » تحت رعاية سينيت ، وكان شابلن ابنا لعائلة فقيرة تنتمي الى عالم الصالات الموسيقية ، مما منحه الفرصة لكي يلقي طفرته فوق المسرح . ومثل تشارلز ديكنز وجيفيس الذي كان يفسهما كثيرا ، فإن رؤيته للعالم قد تأثرت تأثرا عميقا بفترة الشباب التي عاني فيها من الفقر ، لذلك فانه كان متعاطفا الى حد كبير وطوال حياته مع عالم اللقراء والمطعونين ، كان شابلن ممثلا في فرقة أمريكية جواله متخصصة في مسرحيات الفودفيل عندما التحق بشركة « كيستون » في عام ١٩١٣ مقابل أجر اسبوعي يبلغ ١٥٠ دولارا ، وفي فيله الأول مثلا تحت إخراج سينيت في فيلم « كسب العيش » ( ١٩١٤ ) ، لعب دور الشاب الانجليزي ( الضفدع ) ، لكنه في فيلمه الثاني « سباق سيارات الأطفال في فينيسيا » ( ١٩١٤ ) بدأ في تطوير شخصية « تازيه ( الصعلولا الصغير ) الذي سوف يجلب لشابلن شهرته العالمية . كما سوف يصبح رمزا سينمائيا عالميا للانسان في كل مكان . قام شابلن بتشيل أربعة وثلاثين فيلما قصيرا ، بالاضافة الى الفيلم الروائي ذي البكرات الست « قصة تيلي الرومانسية المثوبة » ( من إخراج مالك سينيت عام ١٩١٤ ) في ستوديوهات كيستون ) ، حيث استطاع فيها الاستمرار في تحديد معالم شخصية ذلك المهرج الصغير الحزين بهذابه الضيق وسرواله المتلف ومظهره الضيق ولجته المستديرة السوداء .

لكن مواهب شابلن الحقيقية كانت أكثر ملامة لنوع رقيق من الكوميديا يختلف عما أتاحت له افلام كيستون ذات الإيقاع السريع المجنون ، لذلك قام عام ١٩١٥ بتوقيع عقد مع شركة « ايسمانلي » لكي يصنع أربعة عشر فيلما من ذات البكرتين . مقابل الأجر الاسبوعي الضخم

أما الذي كان يبلغ ١٢٥٠ دولاراً ، وقد أخرج هذه الأفلام وكل الأفلام التالية بنفسه ، معتمداً على التبرعات التي اكتسبها في استوديوهات « كيستون » ، وفي الحقيقة ، فإن شايلن لم يتجاوز تقنيات السرد التي تعلمها من صيتيت ، وبامتداد فيلم « امرأة من باريس » ( ١٩٢٣ ) - الذي لم يمرض في الغرب حتى عام ١٩٧٨ - فإن الأفلام كانت تتبع الاهتمام في مضمونها وليس في شكلها أو أسلوبها ، خاصة في تصويره شديد الذكاء والبراعة للصعلوك الصغير الذي يجد نفسه غريباً عن العالم من حوله ، والذي استطاع شايلن تجسيده من خلال اتقانه فن التمثيل الصامت ، وكانت أفضل الأفلام شايلن في شركة « إيسالاي » خلال عام ١٩١٥ م : « الصعلوك » ، « العجل » ، « البنك » ، و « ليلة في المسرح » ، وهي الأفلام التي حققت له شهرة جماهيرية واسعة ، وأثارت في العام التالي حصوله على أكبر التجوم الذي يبلغ عشرة آلاف دولار أسبوعياً علاوة على مبلغ ١٥٠ ألف دولار عند التوقيع لشركة « ميوتوال » لأخراج اثني عشر فيلماً من أصلها « مدير المحل » ( ١٩١٦ ) ، « رجل المطافئ » ( ١٩١٦ ) ، « الواحدة بعد منتصف الليل » ( ١٩١٦ ) ، « كان الرهونك » ( ١٩١٦ ) ، « حيلة التزجج على الجليد » ( ١٩١٦ ) ، « الشارع الهادي » ( ١٩١٧ ) ، « المهاجر » ( ١٩١٧ ) و « الخفاش » ( ١٩١٧ ) . كانت جميع هذه الأفلام ذات بكرتين ، نفلما شايلن بقدر كبير من الإصرار ، ما جعلوا ليدلاً خالصة في عالم فن التمثيل الصامت ، كما زادت من شهرة شايلن المالية وأظهرت موهبته المقيمة في النقد الاجتماعي الساخر ، وهو النقد الذي يهاجم إلى الفقراء ضد الأغنياء وللضعفاء ضد الأقوياء ، وهو ما جعله محبوباً بالمثل لدى الفقراء والضعفاء ، على العكس من الأغنياء والأقوياء خاصة خلال سنوات الكساد - فعلى سبيل المثال ، نجد في فيلم « المهاجر » واحداً من أهم المشاهد التي أظهرت التفاف في الموقف الأمريكي تجاه الهجرة والمهاجرين ، وأظهر تسوية سلطات الهجرة ذاتها ، فعندما تصل سفينة شاتل إلى جزيرة أليس ، ينظر الصعلوك المهاجر في أمل وكبرياء إلى تمثال الحرية ، ونرى عنواناً مكتوباً « أرض الحرية » لكن النقطة التالية تظهر شرطة ميناء نيويورك وهي تقود قطمان المهاجرين وعائلاتهم كأنهم قطمان الماشية ، وفي النقطة التالية نرى شاتل وهو يقف نظرة أخرى على تمثال الحرية ، لكنهما هذه المرة نظرة تهمل بالتمسك والازدراء .

وبحلول شهر يونيو عام ١٩١٧ ، كان شايلن قد وصل إلى درجة من النجومية ، جعلته يحصل على عقد بمليون دولار مع شركة « فويس تاشيونال » لأخراج ثمانية أفلام ، بصرف النظر عن طولها - وقد أثارت

له هذه الصلقة تأسيس استوديوهاته الخاصة التي صلب فيها كل أفلامه ،  
 بدءاً من عام ١٩١٨ حتى غادر البلاد عام ١٩٥٢ ، وكان مدير التصوير  
 لكل هذه الأفلام هو رولي توثيرو الذي قابله شابلن للمرة الأولى في شركة  
 « إيساناي » عام ١٩١٥ ، جاءت أغلب أفلام شابلن لشركة « فيرست  
 ناشيونال » من نوع البكرتين ، والتي تميزت بقدر كبير من الرأفة  
 والحرفية مثل « حياة كليب » ( ١٩١٨ ) ، و « الألفى المساعدة » ( ١٩١٨ ) ،  
 و « الطبقة العاطلة » ( ١٩٢١ ) ، و « يوم قبلي المرتب » ( ١٩٢٢ ) ، والتي  
 استمر فيها شابلن في مجال النقد الاجتماعي الذي بدأه مع أفلام شركة  
 ميوتوال . لكن أكثر أفلام شابلن الساحرة من شركة « فيرست ناشيونال »  
 كان إخراجها الأول لفيلم **روالي طويل هو « الصبي »** ( ١٩٢١ ) ، الذي كان  
 يحل بعض سمات الترجمة الذاتية في فيلم يجمع بين الكوميديا والدراما  
 وتدور أحداثه عن الصعلوك الذي يتبنى طفلاً فقيراً ويميش معه في الأحياء  
 العشوائية شديدة الفقر . ولأن الفيلم مزج بين الملاحظة العميقة والسخرية  
 الرقيقة فإنه حقق نجاحاً عالمياً ، ليكسب المنتجون من ورائه ما يزيد على  
 « ٢ مليون دولار في عام عرضه الأول ، وليصبح بطله الصبي ذو الأعوام  
 الخمسة جاكى كوجان نجماً شهيراً » ، أما فيلم شابلن الأخير مع شركة  
 « فيرست ناشيونال » ، فقد كان الفيلم الروائي ذا البكرات الأربع « **طاحون** »  
 ( ١٩٢٣ ) ، الذي كان هجاء اجتماعياً ساخراً نرى فيه مسجوناً هارباً  
 - شابلن - تقوده الصلقة إلى أن تتصوره السلطات الدينية الفاسدة في  
 مدينة صغيرة في ولاية تكساس على أنه الراهب المتطرف لأبرشية المدينة ،  
 مما يؤدي إلى العديد من السخرية الهزلية الساخرة ، ولقد كان الفيلم هجوماً  
 كوميدياً شديداً الذكاء على لطاق بعض رجال الدين ، وفسادهم ، وهو  
 مما سوف يندفع بهجوم حاد من بعض هؤلاء على شابلن في فترة لاحقة .

بعد أن انتهى شابلن مدة العقد مع شركة « فيرست ناشيونال » ،  
 بدأ في صنع أفلامه من خلال شركة « **الثلاثون المتحدون** » ، وكان أول  
 تلك الأفلام هو الفيلم الذي أثار كثيراً من الإعجاب « **امرأة من باريس** »  
 ( ١٩٢٣ ) ، وهو « دراما عن القلم » تتميز بقدر من التقيد والكثير من  
 الإبداع الذي أثر فنيهاً بعد على العديد من المخرجين ذوي الاتجاهات  
 المختلفة من أولست لوبيتشي وحتى ريتش كليم . ظهر شابلن في دور صغير  
 كجمال ( شيكال ) في هذا الفيلم ، الذي كان مثل كل أفلامه التي قدمها  
 بعد عام ١٩٢٣ فيلماً روائياً طويلاً ، لكنه عاد إلى شخصية الصعلوك  
 الصغير مرة أخرى مع ملحمة الكوميديا « **جنون البحث عن الذهب** »  
 ( ١٩٢٥ ) ، وهو الفيلم الذي يدور في مناطق مائية يحاول فيها الباحثون  
 عن الذهب المنور على الثروة - وهي الموجة التي وصلت إلى ذروتها في

عام ١٨٩٨ - لذلك فإن الفيلم يطول أن يستخرج للدرا كبيرا من الكوميديا من موضوع كتيبة ، يحتشد بقسوة الحياة والتجوع حتى الموت ، والبطشع الذى يدفع البشر لمحاولة بعضهم البعض ، ويمكن اعتبار فيلم « جنود البحث عن الذهب » هو أكثر أعمال شابلن تميزا ، بفضل دقة تصوير الشخصيات وذكاء التشثيل الصامت وتوضيحه ، والمرج الجيميل بين أفكار كوميدية ومأساوية ، وما يزال هذا الفيلم يحصد النجاح الجماهيرى حتى اليوم كما فعل عام ١٩٢٥ ، كما كان أيضا من أحب أفلام شابلن الى قلبه .

يأتى بعد ذلك فيلم « السعيرك » ( ١٩٢٨ ) الذى يحاول فيه الصلوك أن يصبح مهرجا صحرافا ، وهو فيلم صامت ، تم بثاؤه بقدر كبير من البراعة . كما تم عرضه فى فترة تحول السينما الى عصر الأفلام الناطقة ، وقد حصل شابلن على جائزة خاصة من احتفال جوائز الاكاديمية الاول ( الأوسكار ) فى عام ( ١٩٢٩ ) . وقد استحقها بفضل « تعدد المواهب وعبرية الكتابة والتشثيل والاحراج والانتاج » ، ومع ذلك فقد كان شابلن خلال تصوير فيلم « السيرك » متورطا فى دعوى قضائية للطلاق اقامتها ضده زوجته الثانية . ليصبح ذلك مبررا لهجوم يتميز بالقراوة من جانب الجماعات الدينية و « الأخلاقيين » ، الذين اتهموه ببعض المفاصد صا دله الى التفكير فى الانتحار ، ولقد كانت تلك هى المواجهة الأولى من بين مراجعات عديدة خاضها شابلن ضد المؤسسات الرسمية والاجتماعية .

تميزت افلام شابلن الناطقة الأولى باحتوائها على مصاحبة موسيقية ( من تأليف شابلن نفسه ) ، وبعض المؤثرات الصوتية ، لكنها لم تكن تحتوى الا على قدر قليل من الحوار . فقد كانت السينما الناطقة بالنسبة اليه مجالا أكثر اتساعا لتحقيق فنه العظيم بالتمثيل الایمالى الصامت .

( فى الحقيقة ، كان شابلن قد بدأ فى الاهتمام بكتابة مصاحبة موسيقية للفلامه منذ فيلم « امرأة من باريس » ، وبالفعل فإنه كتب النص الموسيقى لكل أفلامه السبعة الناطقة بالإضافة الى الفيلم الصامت « استعراض شابلن » ( ١٩٥٩ ) الذى قام فيه بتجميع بعض الفلامه الأولى . وفى الواقع فإن أسطورة مقارمة شابلن « الطولية » لأغنية الصوت تبدو لنا اليوم وكأنها نوع من الدعاية التى نشرها شابلن عن نفسه . فعلى سبيل المثال يظهر فيلم « أهواء المدينة » الذى تم تصويره بمنأى فائقة فى فترة زادت عن ثلاث السنوات - بين ديسمبر ١٩٢٧ ويناير ١٩٣١ - أى فى فترة تحول السينما الى الصوت - للدرا كبيرا من الاهتمام بالصوت ، لأنه يحتوى على العديد من المشاهد التى تعتمد تماما على المؤثرات الصوتية . كما أن فيلم « العصور الحديثة » - الذى تم تصويره بين سبتمبر ١٩٣٢ ويناير ١٩٣٣ - يستلهم الصوت كنوع من التلذذ الذكي لاستغراق الافلام تلك الفترة فى

العوار ، خاصة وأن جمال العوار القليلة في الفيلم نسجها دائما وهي تصدر من الآلات مثل الأسطوانات أو ميكروفونات المصنع .

كان أول هذه الأفلام الناطقة هو « أضواء المدينة » ( ١٩٢٩ ) .  
المفرق في النزعة العاطفية المؤثرة ، حيث نرى فيه السلوك العاطل وهو يضع في حب بنة زهور عينا ، ويخوض سلسلة من المغامرات التي يدخلها رغما عنه . من بينها حادثة سرقة وحكم بالسجن . لكن ما يدفعه إلى الاستمرار في هذه المغامرات هو رغبته في توفير المال الضروري لاجراء عملية لاعادة البصر إلى حبيبته . ولقد أطلق شابلن على هذا الفيلم « قصة حب كوميدية باليانوعام » ، وله كل الفيلم جدرا بهذا الوصف . ولكنه كان أيضا قطعة ذكية متوارية في النقد الاجتماعي ، يدافع فيها شابلن عن قضية الفراء ضد الأغنياء . وحده فيلم « المصور الحديثة » ( ١٩٣٦ ) ليعيد كل الشكوك حول طبيعة مواقف شابلن الاجتماعية . لأنه يدور حول استلاب إنسانية العامل العادي في عالم تتور فيه الآلات من أجل مصلحة الأغنياء وحدهم ، ويلعب شابلن في هذا الفيلم دور عامل يأخذ المصانع . يتم فصله لاصابته بحالة انهيار عصبي تجعله يؤدي حركات آلية مضحكة لصله الطويل ذي الطابع الآلي أمام خط التجميع . فيضطر العمل إلى الانتقال بين العديد من الأعمال وينتهي إلى البطالة . لكنه لا يمان الهزيمة أيضا ( يقول ديفيد هافن شل في كتابه « من النظام الأمريكي إلى وسائل الإنتاج الفسحة » ، ان خط التجميع الآلي في فيلم « المصور الحديثة » يحاكي نموذج أحد مصانع هنري فورد التي زارها شابلن بنفسه ، وعلى الرغم من ان شابلن قد بدأ العمل في هذا الفيلم وقد اختار له اسم « الجمامير » . لأن من المؤكد ان شابلن قد تأثر بفيلم « الحرية لنا » ( ١٩٣٩ ) لريشه كليلر . وبسبب نزعة الفيلم الساخرة ضد التصنيع والظلم اللذين كانا من سمات « المصور الحديثة » لفترة الكساد . لأن الفيلم لم يلق نجاحا لدى أصحاب النفوذ داخل الولايات المتحدة . بل ان بعض الدوائر اتهمته بأنه « دعاية حمراء » . كما ان دولاً مثل ألمانيا وإيطاليا منعت عرض الفيلم تماما . لكن « المصور الحديثة » أبح نجاحا هائلا في باقي دول أوروبا ، وما يزال حتى اليوم أفضل وأجمل أعمال شابلن وأكثرها التزاما بالقضايا الاجتماعية .

قام شابلن بإنتاج أول أفلامه الناطقة على نحو كامل مع فيلم « الكنتاتور العظيم » ( ١٩٤٠ ) ، الذي كان أول الأفلام التي خرجت من هوليوود قهقجهم النازية ، ويتناول الفيلم هجاء ساخرا لكنتاتور أودومي يسمى أدينويد هينكل حاكم توسانيا ، الذي يضايق اليهود ويدفع بأوروبا

كلها الى حالة حرب جديدة ( بالطبع لان اسم الدكتور يوحى بادولف هتلر كما ان دولة تومانيا الخيالية ليست الا ألمانيا ) . يلعب شابلن في الفيلم دورا مزدوجا ، حيث يجسد الدكتور هينكل كما يجسد أيضا حاكما يهوديا يشبه هينكل ، وتقوده الأحداث اللفظ الدائرة ، وعندما عرض الفيلم قبل حوالي ثمانية عشر شهرا من واقعة بيرل هاربور ، استقبله النقاد بفنور ، فاتهمه البعض بالخلافة في الحدية في تناول السياسة ، بينما اتهمه آخرون بافتقاد هذه الحدية ، وعلى كل حال فان الفيلم حقق نجاحا جماهيريا بفضل شعبية شابلن ، وخلال الحرب الثانية اطلق شابلن العديد من التصريحات في دعم موقف الاتحاد السوفيتي ، وهي التصريحات التي سوف تجعله عرضا مؤكدا للقائمة السوداء فيما بعد الحرب ( والتي سوف لتناولها تفصيلا في الفصل العاشر عشر ) . وما زاد مؤلفه سوءا تورطه في دعوى قضائية ألغمتها شدة بطله الألامه السابقة ( جوان باري ) مطالب فيها بإثبات أبوة لطفليها ، ليرجسكم عام ١٩٤١ أمام محكمة فيدرالية ( تست تركة شابلن في النهاية من هذه الاتهامات التي كانت تلف وراحا المساحة الفيدرالية ، والتي كانت تضع شابلن تحت المراقبة المستمرة منذ عام ١٩٣٢ ) . لذلك لم يكن فريبا ان يكون الفيلم التالي لشابلن « صبيو فيردو » ( ١٩٤٧ ) فليما فاتما وذا لزعة كلبية سافرة . والذي يدور حول « كوميديا جريمة قتل » تحمد على وقائع جرائم قاتل فرنسي شهير يدعى لانغرو ، لا يتوقف عن ارتكاب جرائمه ( ولقد كان أرمسون ويلز هو الذي اقترح على شابلن صنع هذا الفيلم ) . وفي « مسبيو فيردو » نرى موظف البنك الباريسي - الذي يقوم بتدوره شابلن - وهو يفقد عمله ، فيبدأ سلسلة من قصص الزواج بنسائه ثريات في منتصف العمر ، ليقتلن من أجل الحصول على المال اللازم لكي ينفق على زوجته غير الشرعية وطفله الصغير ، ويتم القتل على في النهاية ، وبينما ينتظر فيردو حكم الإعدام ، فانه يردد الجملة القصيرة التي تلخص فكرة الفيلم في حواره مع أحد السجناء : « الحرب والصراع هي مجرد أعمال . ان جريمة قتل واحدة تصنع وفدا شريرا ، أما قتل الاثنيين فيصنع بطلا ، وكلما زاد العدد فإن الجريمة تتحول الى بطولة عظيمة » . وبالطبع ، فان الفيلم قابل حوصوا مريرا في الولايات المتحدة عند عرضه في طيبة بداية محاكم التفتيش ضد الشيوعية في فترة الحرب الباردة . ويتم سحب الفيلم من دور العرض بعد ستة أسابيع ، لكن الفيلم حقق نجاحا هائلا في فرنسا ، لقد تزايدت التوترات العلاقة بين شابلن واليهود الأمريكي منذ ان لعب واختفى صعلوكه الصغير ، وظهر مكانه نالاج اجتماعي ليبرالي ، ولكن جلدوا الاستياء ضد شابلن تعود على الاكل الى الحملات

الأحلامه التي مورست معه في المسرحيات - بل ان بعض العداة قد نتج عن اجتماع شاسي بينه وبينه البريطانيه منذ قدومه الى الولايات المتحدة وعدم انظمته في دفع ضريبة الدخل للحكومة الفيدرالية .

في آخر الاملاءه الأمريكية « انشواء المسرح » ( ١٩٥٢ ) ، عاد شابيلن الى عالم صالات لندن الموسيقية التي قضى فيها طفولته ، لكن يحكى القصة الفاضحة الباكية لمثل تقدم به السن ، ينتمى على قراء التي ترداد وهنا ، وموته الوشيك . سماعته لراقصة باليه شابة من الشمال ، واعادتها الى صاورة حياتها القصة مرة أخرى . كان السام طويلا ( حوالى ساعتين ونصف ) وبطيئا وعتيقا في أسلوبه السينمائي ، ولكنه يظل واحدا من أكثر أعمال شابيلن وقيا في تاييده على كبرياء الطبيعة البشرية وراقصاتها التي كان يشمر بان القرن العشرين قد مارس دورا كبيرا في تدميرها ، وفي سبتمبر ( ١٩٥٢ ) استطاع شابيلن وعائلته الحصول على تأشيرة خروج لمدة ستة شهور لحضور حفل الافتتاح الرسمي لفيلمه « امراء المدينة » في لندن ، وفي أول أيامه على سطح السفينة خلال هذه الرحلة استمع شابيلن الى اتهام من الراديو تقول ان النائب العام للولايات المتحدة قد اتى التصريح بإعادة دخول شابيلن الى البلاد ، بسبب نتائج التحقيق معه أمام مكتب خدمات الجوازات والهجرة ، للرد على الاتهامات بالفساد الأخلاقي والانحراف السياسي ، وهكذا انقطع أكثر الهجوم الجماهيري وأعلامه اجرا في تاريخ السينما الأمريكية الى الانفصال مرهبا عن وطنه الثاني . ليختار شابيلن الإقامة في وطنه الأم . لكنه رحل فيما بعد الى مسويسرا .

ولقد قام شابيلن بالرد على وزارة العدل الأمريكية بعد هذه الحادثة بخمس سنوات من خلال فيلم « هناك في نيويورك » ( ١٩٥٧ ) ، فهذه القصة الرجزية السياسية تمور حول وليس إحدى الدول الأوروبية التي تزور الولايات المتحدة ، ليجد نفسه ماثلا أمام الاتهامات القبيحة للجنة « النشاطات غير الأمريكية » ( المكارية ) ، وهو نفس المؤلف الذي وقفه شابيلن نفسه من قبل ، فقد تعرض فيلم « انشواء المسرح » الى حيلة للوشاة من قبل ، الرابطة الأمريكية ، والتي دفعت دور العرض الكبرى الى أن تسحب الفيلم من العرض ، وبالطبع فإن فيلم « هناك في نيويورك » لم يستطيع في هذا المناخ السائد أن يجد فرصة للتوزيع في الولايات المتحدة على الإطلاق ، ومن المفارقات الغريبة أن فيلم « انشواء المسرح » قد أعيد عرضه في أمريكا في عام ١٩٧٢ ليحصل فوزا على جائزة الأوسكار



في هذا العام لأفضل مرسقي تصويرية ( في العام نفسه حصل شابلن على جائزة الأوسكار التقديرية ) من أجل اقتره الكبير الذي تركه على السينما في هذا القرن ( ) ، بينما تم عرض فيلم « ملك في نيويورك » للمرة الأولى في أمريكا في عام ١٩٢٦ ، لكنه لم يلق استحابة متحمسة ، وربما كان الفيلم يتسم بقدر من المرارة أو حتى اللامبالاة ، لكنه يحوى على سحر الهجاء الذكي لمحنة الأمريكية خلال الخمسينيات .

كان فيلم شابلن الأخير هو كوميديا غررف السوم الترفيهية « كوتيسه من هولج كونج » ( ١٩٦٦ ) ، من بطولة مارلون براندو وصوفيا لوري . يدور الفيلم حول نمر متلاحقة لكنها لاتنفس بالانساق في كتابة السيناريو أو الاخراج ، وهو ما يوضح بطلا كون شابلن تقليديا من الناحية السينمائية وأن كان مؤديا عظيمًا ، فقد كانت عبريته الحقيقية تكمن في كونه مثلاً جيد فن التمثيل الايمالي الصامت ، وطالما كان صعلوكه الصغير يقف في يذرة الفيلم فان الفيلم يظل واحداً من الافلام العظيمة على مستوى الكوميديا أو على مستوى الشاعر . لكن عندما اختفى الصعلوك ظهرت لواحى القصور في فنون شابلن الاخراجية ، وبالمستندات قليلة فان « حضور » شابلن في اللامه - أكثر من أى عنصر سينمائي آخر - هو الذي جعلها افلاما مهمة ومميزة . ولقد أصبحت صورة الصعلوك الصغير خلال العشرينيات رهزاً في جميع أنحاء العالم لمرارة السينما الأمريكية ، وعندما بدأ شابلن الانسان في الوقوف مكان شابلن كقناع لفى في أواخر الثلاثينيات وخلال الأربعينيات ، فان شابلن صانع الافلام ظهر على حقيقته : فناناً يملك أدواته لكنه كان في جوهره مخرجاً تقليدياً يفكر بالكاميرا على تقليدية .

( ويمكن إعادة تقييم قيمة شابلن مخرجاً على نحو ايجابي في ضوء المادة التي قام بتحسينها المؤرخان السينمائيان كيبين براونلو وديفيد جيل في المسلسل التليفزيوني « شابلن المجهول » ( ١٩٨٥ ) بمساعدة لرملة شابلن ، واحد حواء جيج قصاصات السينما الصامتة ، قام المؤرخان بتجميع ٣٠٠ ألف قسم من الفرائط التي اخرعها شابلن ولم يرها الجمهور من قبل ، وتضمن للقطات عمل يومه لافلام مثل « السرك » و « اقواء المدينة » و « المصور الحديثة » ، بالإضافة لمقطر افلام شخصية واختبارات للكاميرا . وفيلسوف قصيرين كابلن صا « كيف تصنع الافلام » ( ١٩١٨ ) ، و « الاستاذ » ( ١٩٢٢ ) . ان علم اللططات توضح تماماً كيف كان شابلن مجنوناً بالافان عندما كان يقوم باجراء اللغات من البروقات المصورة للكلمة واحدة ، ليختار من بينها كلمة واحدة يستخدمها في فيلمه ، وبالطبع

لأنه لم يكن يولى أن يرى الجمهور هذه « السودات » ، ولكنها كواليتي تطبيق سلا، اهتمامه الشديد بإتقان عمله الفني ) .

### بالمستور كيتون

من المضح أن نقارن بين سينما شابلق المسرحية في جوهرها مع سينما عبقرى الكوميديا بالمستور كيتون ( ١٨٩٥ - ١٩٦٦ ) ، الذى زامل شابلق لفترة من الزمن . فقد بدأ كيتون حياته الفنية مثل شابلق في عالم القودفيل مع والديه . وولف معها على خشبة المسرح للمرة الأولى عندما كان في الثالثة من عمره . ومنذ شبابه المبكر قام بالعمل الجاد في حل مشكلات الميراثيين ( أو الحركة على خشبة المسرح ) للنسر الكوميديا الصعبة التي كانت تقدمها أسرته . وأنه يمكننا أن نجد في خبرته التي أظهرها في عالم السينما آثارا من تجربته تلك في عالم المسرح . وعلى الرغم من أن شهرة كيتون الفنية قد عانت من الأكلول بعد ظهور شابلق خلال العشرينيات ، فإن من الواضح اليوم أن كيتون لم يكن يقل عن شابلق مهتلا ، وإن كان يتفوق عليه مغربا . وعندما افترق عقد فرقة الأسرة المسرحية في عام ١٩١٧ كان كيتون بالفعل نجما مشهورا ولم يتجاوز عمره واحدا وعشرين عاما، فقد تلقى عرضا للظهور في العرض الضخم الذى عرض عام ١٩١٧ « المنطق » على مسرح شوبيرت ، إلا أنه كان قد قرر أن يدخل إلى عالم الألام ويذهب للعمل كممثل مساهم في « شركة جويلز » . سينك السينمائية الكوميديا ، التي تكونت في ربيع عام

١٩١٧ ، لإنتاج الألام يقوم بطولتها دوسكو ، لاني ، أرياكليل لتقوم بتوزيعها شركة داراماوت ، وهناك اشترك كيتون مع أرياكليل في خمسة عشر فضلا من ذات الكرتون . بعدا من « حصى الجوز » في ( ١٩١٧ ) وحتى « الجراج » في ( ١٩١٩ ) - وقد أظهرت هذه الأفلام تطورا ملحوظا سواء على مستوى الشكل أو المضمون . استطاع بها الاستوديو أن يقدم الألام ذات نوعيات جيدة ، وتطبيقا دقيقا في الصيغة .

وفي أواخر عام ١٩١٩ ، قام سينك بتركيب شركة لإنتاج الألام كوميديا ذات كرتين . يقوم بطولتها كيتون نفسه ، وفي هذه الشركة بدأ شابلق حياته الفنية . وهنا كان سينك يتولى كل الأمور المالية ، فانه مع كيتون الحرية الإبداعية الكاملة في الكتابة والإخراج ، وبمبلغ ١٠٠٠ دولار أسبوعيا . بالإضافة إلى ٢٥٪ من الأرباح . وقد استطاعت هذه الشركة أن تنتج تسعة عشر فيلما قصيرا بين عامي ١٩٢٠ و ١٩٢٣ ،

وهي الأفلام التي تمثل - مع أفلام شابلن لشركة ميوزيكال - ذروة في عالم الأفلام الكوميديّة الأمريكيّة من نوعيّة « السلايب ستيك » . ومن أهم هذه الأفلام « أسبوع واحد » ( ١٩٢٠ ) ، « الماعز » ( ١٩٢١ ) ، « المسرح الصغرى » ( ١٩٢١ ) ، « القلوب » ( ١٩٢١ ) ، « العسكاري » ( ١٩٢٢ ) ، و « مجنون الباليونات » ( ١٩٢٢ ) ، وهي الأفلام التي تميزت بين أفلام « السلايب ستيك » القصيرة بتعميق بنائها الدرامي ورحابة أساسها البصري ، ولقد كان كيتون يصر دائما على أن الكوميديا يجب أن تثير الضحك والمرح دون أن تكون متسمة بالسفح ، ولقد كان هذا هو السبب في أنه كان يبذل جهدا كبيرا لكي يضيف على أفلامه المصادقية والمطابقة سواء على المستوى الدرامي أو الكوميدي ، وعلى عكس سينيت والحديد من قلدوه ، فإن براعة وتميز كيتون كمخرج سينمائي تنبع من اتصافه العميق بالمتعلق الدرامي في حكاياته ، واستغضبه للثقات والمقالب التي تنمو دائما في نمط هينسي دون أن تفقد صلتها الوثيقة بالشخصية والشبكة الدرامية . كان أول السلام كيتون الروائية الطويلة هو فيلم « المغفل » ، ذو البكرات السبع والذي أخرجه هيربرت بلاشيه ( ١٨٨٢ - ١٩٥٣ ) لشركة مترو في أواخر عام ١٩٢٠ ، وهو الفيلم الذي أثبتت حبهته عن كوميديا مسرحية بنفس الاسم تعود إلى ١٨٩٧ ، وتدور حول عائلة من سماسرة بورصة رول ستريت ، وهو الفيلم الذي تنبع أهميته بالنسبة لتطور كيتون ، في أنه أعطاه الفرصة الأولى لكي يخلق نموًا دراميا في طبيعة الشخصيات التي تدور حولها العبكّة ، ويطلق عام ١٩٢٣ كانت الأفلام القصيرة ذات البكرتين تبدو أقل ربحا في انتاجها بسبب اددياذ عشق الجمهور للأفلام الروائية الطويلة ، لهذا قرر شينك تغيير نوعية الانتاج في استوديو كيتون من ثمانية أفلام قصيرة إلى فيلمين طويلين كل عام لتقوم بتوزيعها شركة « مترو - م.ج.م » ، ولكن مع احتفاظ كيتون بكل الحرية الفنية في صنع هذه الأفلام ، وكان مرّب كيتون قد وصل إلى مستوى النجومية ( الفين وخمسمائة دولار أسبوعيا علاوة على ٢٥٪ من الأرباح ) ، وتكون تلك الفترة هي البداية لأعظم إبداعات كيتون .

لقد قيل كثيرا أن كيتون بعد عام ١٩٢٣ كان قد أصبح مغربا مهما لكل مخرجي هوليوود في تلك الفترة . ولقد كانت شخصيته الإبداعية قوية إلى الدرجة التي كانت فيها كل الأفلام التي يصحبها تحمل بصمته الفنية الواضحة ، حتى لو لم يظهر اسمه في عناوين هذه الأفلام ، ولقد كان أول أفلامه المستقلة في شركة « استوديو كيتون » هو فيلم « التصوير الثلاثة » ( ١٩٢٣ ) ، الذي كان محاكاة ذكية مسخرة لفيلم جريغرين

« التعميد » ، وقام كيتون بأخراجه بالاشتراك مع ايفى كلاين ( ١٨٩٢ - ١٩٦٦ ) . وهو الفيلم الذى يصور طرائق الفزّ والحب عبر العصور من طريق تقاطع قصص تنود فى ثلاث فترات تاريخية مختلفة : العصر الحجري والدولة الرومانية والبريك المصاصرة . وعلى الرغم من أن الميزانين فى هذا الفيلم لم يكن على قدم كبير من البراعة ، كما لم تتكامل فيه عناصر السرد الروائى الذى يمتد على تقاطع الأحداث - بالمقارنة مع أفلام كيتون التالية ذات الميزانين البارز والتباسك الدرامى - إلا أن فيلم « المصور الثلاثة » كان كوميديا ناجحة احتوت على طريقة كيتون التقليدية بإنهاء أفلامه فى مرج صاحب ، وهى الطريقة التى يطلق عليها « التكنة القذيفة » ، والتى كندفع فيها شخصية كيتون الفنية فى سلسلة لا تنتهى من التكات البصرية المتلاحقة ، والتى تنتهى دائما بعمل اللقطة الدرامية للفيلم . لهذا المشهد الختامى سوف يصبح بمثابة التوقيع الذى يتركه كيتون على أفلامه . ويحمل طابعه المميز فى التمثيل والاحراج والتوليف ، فعنى سبيل المثال فنانا نرى فى نهاية مشهد الفترة التاريخية المصاصرة من فيلم « المصور الثلاثة » بطل كيتون فى لقطة عامة ، وهو يهرب من مبنى اشتملت فيه النيران ، بأن يفلز من الطابق السادس الى مبنى مجاور ، لكنه يخطئ . فى لفزته ويقع من اعلى المبنى ، وفى اللقطة العامة التالية نراه وهو يسقط مخترقا مظلتين قماشيتين للتوالف ، ليتعلق فى النهاية ببطة نائفة ، وفى اللقطة التالية يستخدم كيتون الاغريض الحديدى لهذه البطة كصا للتوازن حتى يصل الى عرذاب يمدد قريبا من اصابعه ، ثم لقطة عامة أخرى وهو يتأرجح ممسكا المزواب ، ليندفع بعدها الى نافذة مفتوحة فى الطابق الثانى ، وهنا يقطع كيتون على لقطة متوسطة لعمر النوم فى مبنى الطابق الذى نرى فيه بطل كيتون وهو يندفع من النافذة ، ليمسك بالقضيب المعدنى الذى يصل بين عتبر اليوم ومكان انتظار السيارات ، ليتزحلق البطل عليه ويصل فى اللقطة التالية الى الدور الأرضى ، ليجد نفسه فوق ظهر سيارة اطفال على وشك التحرك به (مطلق صفارات الانذار ، وفى اللقطة الأخيرة من هذا المشهد نرى كيتون وقد وصل الى مبنى مشتمل بالنيران ، لنكتشف أنه قسم الشرطة الذى هرب منه كيتون من قبل ، حيث كان محتجزا ، لكنه يتنجح فى التسلسل خفا . وهكذا ينتهى المشهد - القذيفة التى احتشد بتلك السلسلة المتلاحقة من التكات البصرية التى دارت حول نفسها ، تتصل فى سفرية كاملة الى لقطة البداية من جديد .

كاد الفيلم الروائى الطويل الثانى لكيتون هو « كرم شيافتا » ( ١٩٢٣ ) ، الذى يشل تقدما عائلا بالنسبة لفيلمه السابق ، وهو

بالفعل واحد من أهم أفلامه ، وقد أخرج كيتون بالتعاون مع جاك بلايستون ( ١٨٩٢ - ١٩٣٨ ) ، وهو الفيلم الذي يدور حول موط رجل ساقب في قصة تار عائلي في الجنوب الأمريكي خلال الحقبة الأولى من ادخل خطوط المسكك الحديدية بها . يقدم الفيلم سودجا دقيقا لقدره كيتون على خلق مواقف درامية جادة ليتطرق منها بشكل طبيعي في سلسلة من النكات . كما يتميز هذا الفيلم أيضا بجمال بصري كبير استخدم فيه كيتون جماليات اللقطة الطويلة زعنيا ( أو اللقطة المشهد ) ، التي يعتمد فيها التكوين على استخدام عمق الكادر . ليدور الحدث الدرامي في كل مستويات الصورة ، كما أن توليف كيتون تدبر كما هو الحال دائما بالتدفق والدقة ، لكنه لم ينجح في الطريق الذي سلكه فيه جريشيت ونايمو ( مثل هنري كج ، كنج فيلدور ، رولاند لي ، وفرائك بورزاج ) ، الذين استخدموا المحتاج كهدف في حد ذاته ، وكما في العديد من أفلام كيتون اللاحقة . فقد تم تصوير الفيلم في المواقع الحقيقية ( هنا في بحيرة تاهو ) ، بالإضافة إلى الاهتمام الكبير بالتفاصيل التاريخية لذياء والدكتور . لهذا فإن فيلم « كرم ضيافتنا » يتميز بالظفر الواقعي الذي يجعلنا أكثر ميلا لتصديق لكاته الكوميديية والتفاهل معها .

وربما كان أكثر أفلام كيتون أهمية من بين أفلامه الطويلة هو « شيرلوك الصغير » ( ١٩٢٤ ) ، الذي قام كيتون بإخراجه وتوليجه وحده ، ولديه يلعب دور عامل المراس في داد عرش سينمائي بأسنى الضواحي . يجد نفسه منها بسرقة والد صديقته ، وفي الأحداث اللاحقة سوف يستغرق في النوم أثناء عمله ، لتري شبعه يفاد غرفة المراس ، ويصير في حالة السهونة ويدخل إلى الشاشة ، لكي يشترك في الأحداث التي تحولت بدورها إلى دراما واقعية تدور حول قصة اتهمه بالسرقة - في البداية ترى كيتون وقد اتى به شريك الفيلم إلى خارج الكادر ، وعندما يتسلسل كيتون بحرف عائدا إلى الشاشة يتغير المنظر من خلال التوليف ليجد نفسه فحاة واقفا أمام أحد الأبواب ، وعندما يقترب منه ليفتحه يتغير المنظر مرة أخرى ، ويبدو نفسه في حديقة ، فيحاول أن يجلس على اسد أرائكها ، فيتحول المنظر ليصبح أحد الضواحي المزدهرة ، يجد كيتون نفسه فيه واقفا في وسط تيار متدفق من البشر والسيارات ، فيدمع معهم سائرا دون مقاومة ، أن هذه التحولات تنطى على نفس الوتيرة خلال الدقائق الثلاث التالية ، لنتهي إلى حلم أكثر طولا ، يصبح فيه كيتون هو « شيرلوك الصغير » ، وينجح في أن يدلع عن نفسه الاتهامات الرالفة الظالمة ، وفي النهاية يستيقظ ليجد حبيبته تماثله في غرفة المراس . أن الفيلم يحتمله بالنكات المتدفقة المتضجرة ( والتي تمثل أحيانا خطرا

على حياة البطل ) في سياق مروي متجدد وواحد . لكن المشهد الذي يصور شخصا حقيقيا يجد نفسه فجأة جيسا داخل فيلم هو نوع من التعليل الذي والمساخر على عملية التوليف السينمائي ذاتها ، والتي سوف يدرك السينمائي الطليعي الفرنسي وفيه كل عنصرها السريرية في بدايات عام ١٩٢٥ . عندما قارن بين فيلم « شيرلوك الصغير » و« مسرحية لويجي بيرانديللو » ست شخصيات تبحث عن مؤلف « ( ١٩٢٦ ) » ، كما أن وودي ألين سوف يقوم عام ١٩٨٥ بتوضيح قصة هذه الحيلة السينمائية على التأثير المصيق في فيلم « قردة القاهرة القرمزية » . ( لم الحقيقة فإن اللام كيتون كانت تبال أعجبا كبيرا من انصاف الطليعيين في أوروبا آنذاك ، سواء الناديين أو السرياليين أو العتيقن ، كما كانت أفلامه مرموقة ليس فقط لبرانديللو ( ١٨٦٧ - ١٩٢٦ ) ، ولكن أيضا ليوچين أونيسكو ( ولد عام ١٩١٢ ) . وكذلك فيلريكو جارسيا لوركا ( ١٨٩٩ - ١٩٣٦ ) ، الذي كتب مسرحية مزلية سريالية قصيرة بعنوان « بستر كيتون يتشى في نزهة » عام ( ١٩٣٠ ) . كما يقال أيضا أن « سمول بيكيت قد كتب مسرحيته » في انتظار جوهر « ( ١٩٥٢ ) » بحث تأثر كيتون ، ومتصورا أنه سوف يقوم ببطلتها . وبالفعل فإنه سوف يصمم دورا رئيسا في السيناريو السينمائي للفيلم « فيلم » ( ١٩٦٥ ) ، الذي أخرجه الآن شتاينر ، كما يبدو أن اللام كيتون أيضا قد ألهمت كلا من لوي بونويل وسلافودور دالي في أفلامهما المشتركة « كلب الناس » ( ١٩٢٨ ) و « العصر الذهبي » ( ١٩٣٠ ) .

كان فيلم كيتون الثالث هو فيلم « الملاح » ( ١٩٢٤ ) . الذي أخرجه بالتزامن مع دونالد كريسمب ( ١٨٨٠ - ١٩٧٤ ) ، وهو الفيلم الذي تميز أيضا بالمرء الكوميدي المتوالى شديد البراعة ، ويلعب كيتون في هذا الفيلم دور دولور تريداوي اللبونيير الكسول الذي لا يستطيع حتى حلاقة ذقنه ، كما أنه مع خطيبته البهاء يركبان باخرة يستولى عليها بعض الجواسيس ويعتدون بها في البحر على غير عدى . وفي هذا المقام بين « هؤلاء الأطفال الأتقياء الطرفاء » و« هاتين الشخصيتين الأكثر كسلا في كل العالم » ، كما أطلق على شخصيات الفيلم في أحد اللقاءات الصحفية ، فإنه لابد أن تتبع عدة مقامرات كوميدية مرمقة وصانجة في محاولتهم جسيما البقاء على قيد الحياة في عرض البحر - ربما كان كيتون - على عكس شتاينر - لم يلعب نفس الشخصية مرات عديدة في كل أفلامه ، ولكن هذه الأفلام تكرر نفس المؤلف الدرامي الذي تجد فيه الشخصيات نفسها ، فالبطل الهش - وإن كان يتحول أحيانا إلى الشجاعة والتهور - يواجه كما في فيلم « الملاح » مشكلة مستصعبة ، تدخل فيها عدة

الاشياء والالات بالإضافة الى البشر ، انه موقف درهي عتي بكل ما تعول الكلمة من معنى ، تنبع فيه التاليفات الكوميدية من محاولات البطل المتحمسة والعميقة في آن واحد أن يظهر عتبة لا يمكن الهربا ، لكنه يتمكن في النهاية - ولأسباب متعسلة تماما - من التراجع في هذه المحاولات ، ومع ذلك وعلى الرغم من أن جوهر الفلم كيتون يبدو واحدا ، إلا انه لم يكرر أبدا نفس القصة في الأفلام .

أخرج كيتون قبله « الفرص السبع » ( ١٩٢٥ ) ، المقتبس عن المسرحية الهزلية لديفيد بيلاسكو ( ١٨٥٤ - ١٩٣١ ) ، والذي كان كتابا ومخرجا ومنتجا للعديد من المسرحيات الميلودرامية شديدة النجاح في بداية القرن ، والذي استعار منه جريشيت بعض أساليب الاضامة والديكور . ينور فيلم « الفرص السبع » حول رجل شاب يبذل محاولاته لأن يتحول الميراث الكبير اليه لو استطاع الزواج خلال أربع وعشرين ساعة ، وعندما يتشر الخمر بين الناس ، يجد كيتون نفسه مطاردة عبر تلال كاليفورنيا الجنوبية من المئات من الفتيات اللاتي تزيه كل منهن أن تكون المروس المنتظرة ، وتنتهي المطاردة بواحدة من أكثر التكات المفضلة الارة وغطرا في الفلم كيتون ، حيث يجد نفسه مضطرا الى أن يعبر أسفل أحد التلال بينما تتساقط فوقه كتل الصخور الضخمة ( المصنوعة بالطبع من ورق الكرتون ) ، والتي تتراوح أحجامها بين قدم واحد وثمانية أقدام ، ويصل عددها الى ١٥٠٠ قطعة من الصخور ، وهو المشهد الذي يعتمد على فكرة كيتون وموهبته في الارتجال كممثل ومخرج في آن واحد . لهذا فإن نهاية فيلم « الفرص السبع » تمثل أحد أهم مشاهد كوميديا « إسلاب ستيك » ، والتي اسوحى منها ستيفن سبيلبرج المشهد الافتتاحي في فيلم « شذاة الطول المفقود » ( ١٩٨١ ) .

كان بيديا كيتون التاليفان أقل براعة في بناء التكات البهرية ، ربما لأنه فقد أعضاء فريق كتابة السيناريو الذين اشتركوا معه منذ أيام أفلامه القصيرة الأولى ، لهذا فإن فيلم « ذهب في طريق الغرب » ( ١٩٢٥ ) ، والذي يعاكي في مغرية نمط أفلام « الويسترن » ، يخفق في أحداث الأثر المطلوب بسبب استغراقه في النزعة الماطفية ، والافتقار للوحدة الدرامية . بينما كان فيلم « السائل القنصل » ( ١٩٢٦ ) قصة عن صبي غني أفسده الثراء ، لكنه يحاول أن يصبح بطلا في الملاكمة لكي يشعر كاطف صدقته وعيها ، وهذا الفيلم ينتهي بمسركة وحشية شديدة الفاروة ، تذكرنا بأن كوميديا كيتون - مثل كوميديا شابن - يمكن أن تتحول أحيانا الى المرواة والحزن ، والافتقار أية متعة أو بهجة .

عاد كيتون عام ١٩٢٧ مرة أخرى إلى امتلاك ناضجة أسلوبه السينمائي الكوميدي مع فيلم « الجنرال » ، الذي أخرج به بالتساوي مع كاتب السيناريو الذي عمل معه في السابق كلايه بروكمان ، وقامت ستوديوه شركة « الفنانين الممثلون » التي تولى جوردون شينك رئاستها في عام ١٩٢٦ ، وعلى الرغم من أن استقبال هذا الفيلم كان فاترا في حينه ، فإن العديد من النقاد المعاصرين يشيرونه اليوم بفيلم كيتون العظيم . حتى أن البعض يقرنه مع فيلم شابلن « جنود البحث عن الذهب » ( ١٩٢٥ ) . باعتبارهما أعظم الملاحم الكوميديين في تاريخ السينما - يضمه الفيلم على حادثة حقيقية وقعت خلال الحرب الأهلية الأمريكية ، قامت فيها فرقة من العملاء السريين للاتحاديين باختطاف قاطرة تنتمي إلى الجنوب ، ولقد حقق فيلم « الجنرال » تكاملا كاملا بين الحدث الدرامي والكوميديا ، حيث يذهب كيتون دور جوني جراهي مهتدس المسكك الحديدية خلال فترة الحرب ، والذي يضمه رفاقه دائما بالحروف والجبن ، وعندما يعلم جوني بأن جواسيس الاتحاديين قاموا باختطاف قاطرته - والتي تدعى « الجنرال » - وفيها خطيبته ، فإنه يقرر أن يسعى وحده لاستعباد الأعداء في عقر دارهم ، حيث يجب في استعادة خطيبته ، كما يستولى على القاطرة ليقودها في سرعة مجنونة في اتجاه الجنوب ، بينما يبدو أن حيتي الشمال كنه قد تجمع لخطورته ، لهذا فإنه يقوم عند نهر روك بحرق الجسر بعد أن يعبه ، ليخلق بذلك كيتون كارثة كوميديية ضخمة ، عندما تتدفع قاطرة الاتحاديين فوق الجسر المحترق ، فتهاوى من ارتفاع ثلاثين قدما وتفتش في النهر ، وتصبح نافورة ساخنة هائلة من البخار والبخار - أن فيلم « الجنرال » يتفوق حتى على فيلم « كرم ضيافتنا » في جماله التصويري ، حيث تم تصويره في غابات أوريجون ، كما أن المشاهد الحربية تستخدم نوما من الإضاءة والتكوين - مثلها في ذلك مثل فيلم « هوله ايف » - لكي تعاكس اللقطات الفوتوغرافية للحرب الأهلية التي قام بتصويرها مانيو برادي ، بل إن كيتون يحقق قدرا أكبر من الأصالة في استعادة هذه الفترة التاريخية - بالمقارنة مع كل من جريفيث أو جون هيوستن ، الذي قدم بعد ربع قرن فيلم « الكسارة الحمراء للشجاعة » أو « نوط الشجاعة الأحمر » ( ١٩٥٦ ) - من خلال قدرة كيتون على المحاكاة التامة للأزياء والديكورات التاريخية . أما من ناحية الكوميديا فإن اطلاع ينه « الكات - القديلة » في فيلم « الجنرال » لم يستطع فيلم آخر الوصول إلى دقتها . وبشكل عام ، فإن فيلم « الجنرال » يؤكد الحقيقة التي قالها عنه الكتاب الذين كتبوا سيرة حياته بأنه « كان يستطيع أن يصنع المعجزات بنفسه بسهولة التي يتفنى بها » . ( قام قالت ديزني بصنع فيلم من أفلام



المفردات عن نفس الحادثة التي تناولها فيلم « الجبال » ، تمت اسم « مقابلة القطة العظيمة » من إخراج فرانسيس ليون عام ( ١٩٥٦ ) كما سبق لشركة « م . ج . م » أن قامت بفيلم « ياتكي من الجنوب » عام ( ١٩٤٨ ) من إخراج إدوارد سيبوليك ، ومن المقارقات الساحرة أن كلا من هذين الفيلمين حققا نجاحا كبيرا ، بينما فشل فيلم « الجبال » لدى شباك التذاكر ، وحقق حسارة كبيرة لكل من شيك و « الفنانون المتمدنون » ، فعبسا يبدو أنه كان أكثر تمقيدا على استيعاب الجمهور المعاصر له » .

لم يستطع كيتون أن يصنع إلا فيلمين مستقلين باليين - قامت بتوزيعهما شركة « الفنانون المتمدنون » وحققا لها خسارة مالية - قبل أن يتول استوديو كيتون إلى اتحاد شركات « م . ج . م » . كان أول هذين الفيلمين هو « الكلية » الذي اشترك كيتون في إخراجه مع جيمس هورن ( ١٨٨٠ - ١٩٤٢ ) ، ويقوم فيه بدور طالب بالكلية تستخرقه قراءة الكتب ، لكنه يحاول أن يثير اهتمام أكثر الفتيات شهرة في الكلية ، بمحاولات الدالة لاثبات براعته الرياضية التي لا يمتلكها بالطبع ، وجسم الفيلم من ناحية البناء والتصوير بالنزعة التقليدية ( ربما بسبب تدخل المدير الجديد للاستوديو ) ، لكن الفيلم يظل مليئا بالهكات الساخرة المتلاحقة على طريقة أفلام كيتون القصيرة . أما الفيلم الثاني فقد كان « القارب البخاري بيل الصغير » ( ١٩٢٨ ) ، الذي كان آخر أفلام كيتون التي أنتجها بنفسه . كما كان واحدا من أجمل أفلامه ، حيث نعتت الحكمة على حقبة كيتون التقليدية ، حيث نرى شابا خجولا رفيقا يعود من دراسته في الكلية إلى حيث يسكن أبوه في عوامة كئيبة على نهر المسيسيبي ، ليقع في حب ابنة أحد خصوم أبيه ، مما يؤدي إلى أحداث الفوضى والاضطراب بين العائلتين ، وينتهي الفيلم بإعصار ضخم يهب على المدينة ، وهو المشهد الذي يحتوي على أكثر أنواع التشبيل المحيرة تأثيرا ، فلي قلب العاصفة تنهار واجبة المنزل فوق البطل ، لكنه ينجو لأنه كان يقف بالمسحفة في الموقع الذي وقعت فيه الدافلة المفتوحة التي مر طارعا بجوار رأسه وجسده على بعد بوصات قليلة . ولقد قال كيتون عن هذا المشهد لأحد الصحفيين : « أنه مشهد لا يمكنك أن تأخذ له إلا لقطة واحدة » . فأنك لا تفعل مثل هذه الأشياء مرتين » . لذلك فإن « القارب البخاري بيل الصغير » الذي اشترك في إخراجه تشلوثر وايزنر ( ١٨٨٧ - ١٩٦١ ) هو واحد من أكثر أفلام كيتون التي تتميز بالتقنيات شديدة البراعة ، وحركة الكاميرا للنسابة ، وتكوين

الكادرات القلعة باستخدام حق الصورة ، علاوة على التوليف الثنائي لشهد الأعصاب . ومع ذلك ، مرة أخرى فإن الفيلم فشل جماهيريا وخسر الكثير من الأموال .

لأم كيتون عام ١٩٢٨ بالموافقة على أن تستوعب شركة « م . ج . م » شركته الخاصة بعد أن حصل على وعد من نيكولاس شينك - الرئيس المعين الجديد لاتحاد شركات « ليو » وشقيق جوزيف شينك - بأن يسمح له بالاستمرار في اتباع طريقته المستقلة في إنتاج أفلامه ، لكن لم يكن هناك إلا القليل من الأمل في أن هذا الوعد سوف ينحصر داخل نظام أكبر الاستوديوهات في العالم ، والذي يشبه نظام المصانع التي تعتمد على خط التجميع الآلي . لذلك فإن كيتون سرعان ما وجد فريق المنتجين والكتاب والفنيين الذين يصلون معه وقته تفرقوا للعمل في مشروعات أخرى لشركة « م . ج . م » ، بل أن كيتون نفسه اضطر للتمثيل في فيلم يعود حول مصور جرائد سينمائية يصل لدى « مؤسسة هيرست » وينقسم بالونوع في المشاكل ، لكنه يحاول أن يغزل بقلب إحدى موظفات الشركة ( لقد كان هيرست يملك نصيبا كبيرا من أسهم « شركة م . ج . م » ، لذلك فإن الشركة كانت تعتمد على الصحف التي كان يمتلكها ككتابة مقالات نقدية تشيد بالفيلم ) ، وكانت نتيجة هذه التجربة هي فيلم « المصور » ( ١٩٢٨ ) الذي كان آخر أفلام كيتون الطيبة ، واشترك في إخراجها مع إدوارد ميلويك ، وهو الفيلم الذي وصله البعض بأنه « جريئة سينمائية أخرجهما باستر كيتون عن بستر كيتون وهو يطرح جريئة سينمائية » ، فمن عدة وجوه يبدو فيلم « المصور » مثل « شيرلوك الصغير » فليما يبدو حول كامل الذات ، كما أنه يجمع بين لقطات تسجيلية لأحداث حقيقية مع لقطات دوامية تم إعدادها وتصويرها ، ليتكامل هذان النوعان من اللقطات تكاملا كاملا ، مثل ذلك المشهد الذي ترى فيه كيتون وسجوبته في استعراض « شرائط التيكز » وهما يتفان تحت وأبل من القطع الورقية الصغيرة المنثارة ، ثم ترجع الكاميرا إلى الخلف لكي تكشف عن تشارلز ليندبرج الطيار العالمي الشهير ، الذي قام بأول رحلة عبر الأطلنطي قبل ذلك بعام . والذي نراه على الشاشة وكأنه يجلس في مياطة إلى الحلف من البطون .

كان آخر أفلام كيتون الصاعدة « زواج الكراهية » ( من إخراج إدوارد ميلويك عام ١٩٢٩ ) ، وهو الفيلم الذي حقق نجاحا تجاريا كبيرا على الرغم من عرضه في فترة الولوج الجماهيري بالفيلم الناطق ، فالفيلم يحتوي على العديد من النكات والمواقف الكوميديا المصنوعة

جيدا ، والتي تنمو من الموقف الذي يتزوج فيه الكواء ( الكوجي ) القوي من مئة جيلة . لكن الفيلم لم يحقق النجاح الذي حققه الفيلم السابق ، كما أنه أظهر بعض العلامات على تمسك المسؤولين التنفيذيين في شركة م.ج.م. في عمل كيتون .

ليس هناك من شك في أن موجة كيتون كان يمكن أن تستمر وربما تزدهر أيضا بعد تحول السيسا إلى الأفلام الناطقة ، لكن لويس ماير نائب الرئيس والمدير العام لشركة م.ج.م. قام بفصله عام ١٩٢٢ من الاستوديو ، بعد أن ظهر في سبعة أفلام ناطقة تتميز بلقدائها لروح الدعابة والكوميديا ، ولقد كان كيتون يصير دائما على أن فصله تم بسبب إهائته الشخصية لماير ، ولكن الموقف كان أكثر تعقيدا من ذلك طبقا لما يرويهِ أحدث المؤرخين لحياة كيتون ، وهو توم داوديس ، فالدلائل تشير إلى أن أفلام كيتون الناطقة مثل « جنود المشاة » ( أخرجه ادوارد سيدويك عام ١٩٣٠ ) ، و « أوصاف ليربورك » ( أخرجه حول وايت عام ١٩٣١ ) ، و « السباك العاطفي » ( أخرجه ادوارد سيدويك عام ١٩٣٢ ) ، و « آيه » هافيش بيرد ٩ ( أخرجه ادوارد سيدويك ١٩٣٣ ) ، كانت صيغة من الناحية الفنية ، إلا أنها كانت ناحية تماما في شباك التذاكر . لذلك فإن أحدا في شركة م.ج.م. بدأ من فيليك وحتى تولي ج. وروا بماير لم يكن يريد أن يفصل كيتون . ولكن كيتون نفسه لم يستطع أن يتكيف داخل الإطار المحدود لتنظيم الاستوديو . لهذا فإن تعامله تحولت إلى الإفراط في الشراب ، مما أدى من خلال سلوكه العصبي وتغيبه لفترات طويلة من التصوير إلى ضياع تكاليف باهظة نتيجة للإبطاء في سرعة الإنتاج . لهذا فقد قرر حار في النهاية أن يفصله في ٢ فبراير عام ١٩٣٣ ، ليس أصابا لأسباب شخصية ( على الرغم من أنه كان يكره كيتون كما كان يكره كل الفنانين ) ، وإنما لأسباب تتعلق بسياسة الشركة . ( لقد عادت شركة م.ج.م. بعد عام ١٩٣٧ لتوظيف كيتون من حين لآخر ليكتب بعض النكات - دون أن يرد اسمه في العناوين - لأفلام « وريد سكيليتون » و « أخوان ملاكس » ، مقابل ٢٠٠ إلى ٣٠٠ دولار أسبوعيا ، كما أنه عمل كمستشار فني في شركة « باراماونت » حيث اشترك في صنع سلسلة « بايبيك » المصقولة ، لكنها كانت تفتقر خطة انقسل ) .

في تلك الفترة كانت حياة كيتون الشخصية قد بدأت في التدهار ، على الرغم من أنه عمل في أدوار صغيرة في العديد من الأفلام الناطقة ( من أمثال فيلم « صاليميت بوليفسكو » ( ١٩٥٠ ) كيبلي وايلدو )

و « أضواء المسرح » ( ١٩٥٢ ) لشابلن ) ، كما ظهر في بعض العروض التليفزيونية ، لكن حياته الفنية كخرج انتهت عليها في عام ١٩٢٠ ، ويبدو واضحا لنا اليوم أن أعظم اثنين من مثلي السينما الكوميديا الصاعدة كانا شابلن وكيثون ، لكن كيثون كان أكثر تلوفا في الاخراج . لقد كان مثل شابلن يمتلك هوية كبيرة في الاسكاف بالايقاع ، لكنه كان يمتلك احساسا أكثر قوة بالبناء السردى الروالى والميزاسين ، وفلام كيثون جميلة من ناحية الشكل والأسلوب ، بينما تفتقد أفلام شابلن هذا الجمال ، ونكفى أن نقارن بين ملحمة شابلن المطيعة « جتون البحث عن الذهب » ( ١٩٢٥ ) مع أى من أفلام كيثون الروائية بعد « الصور الثلاثة » ( ١٩٢٣ ) من الناحية البصرية الخاصة لكي نكتشف الفرق بين أسلوبيهما ، بالإضافة الى ذلك فإن كيثون كان يتمتع بصقرية تقنية غير عادية في تحويله للواقف الكوميدي من خلال الجهد الكبير - الى عناصر سينمائية تهتم بالافسامة وذاتية التصوير وحركة الممثلين في عمق الكادر ، وقدر كبير من الفجاعة في أداء المشاهد التي تتميز بالخطورة ، ( فلم ياجا كيثون أبدا الى استخدام « الدوبليج » في أفلامه لأداء هذا النوع من المشاهد على الرغم من أنه استعان ببطل أولمبيكي كى يؤدي له مشاهد السياق المتشابه في فيلمه « الكلية » ) ، ولكن كيثون كان مثل شابلن مثلا عظميا ، فقد كان « وجهه العجى العظيم » قادرا على الانطق بطيف هائل من المواقف ، كما لم يكن هناك ما يصغر عن التميز عنه بجسمه ، ومثل شابلن أيضا كان كيثون يعرف أن الكوميديا الطليقة موجودة دائما على حافة التراجيديا ، لكن الذروة المفرقة في الماطقية لا تلعب دورا مهما في أفلام كيثون ، على النحو الذى تلعبه في أفلام شابلن . لقد كانت الكوميديا عند هذين الفنانين مزيجا غريبا من المنطق والخيال يبدو فيه المستحيل واقعا ، لكن كيثون وحده هو الذى أدرك أن عملية صناعة الأفلام نفسها يمكن أن تصبح قريبة من عالم الاحلام السريالى .

### هارولد لويد وآخرون

يعتبر هارولد لويد ( ١٨٩٣ - ١٩٧١ ) واحدا من مجموعة الفنانين الميسين الذين أسسوا قواعد الكوميديا السينمائية الصاعدة وبناها . بدأ لويد حياته الفنية بالعمل في أدوار صغيرة لشركة أفلام « يونيفرسال » ، حتى نابل هال روش الكبير ( ولد عام ١٨٩٢ ) ، الذى سوف يصبح فيما بعد منافس الاساسى لهارولد لويد في انتساج الأفلام الكوميديا

التقصية خلال العشرينيات - كان اللقاء بينهما في عام ١٩١٤ ، عندما كان روت قد أسس لتوه شركته الانتاجية الخاصة بهد أن آل اليه ميراث يبلغ ثلاثة آلاف دولار ، ليقوم باستئجار لويد كممثل كوميدى مقابل ثلاثة دولارات كل اسبوع . وبين عامي ١٩١٥ و ١٩١٧ قام لويد بتجسيد بعض اقدار الصالحين الذين كانوا يشبهون الى حد كبير صعلوك شابلي ، ولكنه اكتشف للمرة الأولى شخصيته الفنية الخاصة في عام ١٩١٧ مع فيلمه ذي البكرتين ، فوق السياج ، وكانت هذه الشخصية الفنية تجسد التسلب اللطيف المهلب ذا النظارات ، الذى يحطك تشعر بأنه احد جيرانك ، ولقد قام لويد خلال العقد الثانى بتطوير هذه الشخصية لتصبح هي النموذج المجسد للرجل الأمريكى العادى . ومنذ كل الرجال الأمريكين كان « هارولد » - الشخصية الفنية التى تظهر على الشاشة - طوحا للنجاح ، حتى أنه قد يصبح عنوانيا احيانا عندما يدخل في المثاقلة مع الآخرين ، لكنه تحت السطح يتمتع بقدر كبير من الفعالة والبراعة .

وعندما بدأ في صنع افلام روائية طويلة خلال العشرينيات تخصص لويد في « كوميديا الرعب » - التى تمثل تنوعا على طريقة كيستون في تصوير الأحداث شديدة الخطورة التى يقع فيها البطل في مآلق مؤذية ، بل ربما ذهب البطل يربليه ليضع نفسه في براثن هذا الخطر الحقيقي ، وهو ما يجعل الجمهور ينظر بالضحك من سداجة البطل . كان أشهر افلام لويد من هذا النوع هو « قاتل الأمان » ( أخرجه فريد نيوماير وسام تيلور عام ١٩٢٣ ) ، الذى نرى فيه البطل وهو يتسلق واجهة عمارة تبلغ النى عشر طابقا في ارتفاعها ، دون استخدام أية أدوات للأمان ، حتى ينتهى متواجعا في أعلى الكهني بينما تينو في الأسفل حركة المرور المتداخلة وقد تعلق البطل بقطارب ساحة كبيرة . ومن الادام المهمة الأخرى « ابن الجنة » ( اخراج نيوماير عام ١٩٢٢ ) ، و « دكتور جاك » ( نيوماير في ١٩٢٢ ) ، و « البنت المكسولة » ( من اخراج نيوماير وتيلور في عام ١٩٢٤ ) ، و « المثبى » ( من اخراج نيوماير وتيلور في عام ١٩٢٥ ) . وبحلول منتصف العشرينيات كان لويد قد أصبح نجما جماهريا في شباك التذاكر الأمريكى ، بالمقارنة حتى مع شابلي وكيتون ، ولكنه مثل معظم فنانى الكوميديا السينمائية الصامتة لم يستطع أن يحافظ على ذلك الطابع العجوى المرح بعد حصوله على الصوت ، على الرغم من محاولته أن يصنع أربعة افلام ناطقة ( اهداها هو فيلم « خطية هارولد ديفيلبوك » الذى أخرجه بريمستون ممترجس في عام ١٩٤٧ ) ، قبل أن يتقاعد تماما في عام ١٩٥٢ . لم تمتع بحبرة

لويد الكوميدية بالمعنى القاسى الذى تميز به كيتون ، ولا بالمعنى العاطفى كما هو الحال عند شابلن . لكن الالامب الجهنمية الكوميدية المرحية والصاخبة التى كان لويد يقدمها ليس لها نظير . كما أن الكوميدى الخاصة ، والتى تتميز بالاحساس الثقير جعلت جيلا كاملا من الأمريكين يشعرون بأنه ليس فى الامكان ابداع مما كان . أو أنهم واضعون تعاملا عن أنفسهم ( عل الرغم من أن تلك الفترة ذاتها كانت هى سنوات الكمساد والأزمة الطاحنة التى عاش منها قطاع كبير من الأمريكين ) .

ومن بينه الممثلين المشهورين الذين تعلموا أيضا لدى هال روش ياتى ستان لاوريل ( ١٨٩٠ - ١٩٦٥ ) وأوليفر هاردى ( ١٨٩٢ - ١٩٥٧ ) . كان لاوريل وجيلا انجليزيا أتى للمرة الأولى الى أمريكا فى نفس فرقة الفودفيل الى حضر معها شابلن . وأصبح نجما كوميديا صغيرا فى أفلام المديد من الاستوديوهات خلال العقد الثانى من القرن . أما هاردى فقد كان دوطنا أمريكيا من ولاية جورجيا ، يكسب عيشه من العمل فى

الفناء وتمثيل النمر القصيرة . حتى وقع عقدا طويلا الأجل للتمثيل لدى شركة روش فى عام ١٩٢٦ . وقد تم التعاقد مع لاوريل بعد ذلك بفترة قصيرة . ليظهر الاثنان معا فى عام ١٩٢٧ فى فيلم ندى بكرتين يدعى « تلبيس البنطلون لليليب » ( كلايد بردكمان فى عام ١٩٢٧ ) ، وهو الفيلم الذى استهلا به حياتهما الفنية الكوميدية المشتركة ، التى استمرت للخمس والعشرين عاما التالية . ولقد صنع لاوريل وهاردى بين عامى ١٩٧٢ و ١٩٢٩ سمة وعشرين فيلما قصيرا لشركة روش . من بينها بعض الأفلام الكلاسيكية الصغيرة مثل « عندك الجرة الك تزهى ؟ » ( ادجارد كيتلى ١٩٢٨ ) ، و « اثنين مراكبيسة » ( جيمس باروت ١٩٢٨ ) ، و « الحرية » ( ليو ماكاردى ١٩٢٩ ) ، و « غلط تانى » ( ليو ماكاردى ١٩٢٩ ) ، و « شغل كبير » ( جيمس هورن ١٩٢٩ ) ، و « رجال الحرب » ( لويس فوستر ١٩٢٩ ) ، و « خطافين اللحمة » ( لويس فوستر ١٩٢٩ ) ، و « انسجن » ( جيمس باروت ١٩٢٩ ) ، وهذه الأفلام أصبح لاوريل وهاردى أول فريق كوميدى مهم فى تاريخ السينما .

ولأن لاوريل وهاردى كانت لهما خبرة سابقة فى عالم المسرح ، فإن انتقالهما الى الأفلام الناطقة كان أكثر سهولة ، حتى انهما أصبحا الأكثر شهرة خلال الثلاثينات مع أفلام ناطقة ذات بكرتين ، مثل : « الخنزير المتوحش » ( باروت ١٩٣٠ ) ، و « لعبة كانية » ( باروت ١٩٣٠ ) ، و « النوشة المسحكة » ( هورن ١٩٣١ ) ، و « الأسماك » ( باروت ١٩٣١ ) .

و « صنفوق الموسيقي » ( باروت ١٩٣٢ ) ، و « انصراف » ( ريموند  
ماكاري ١٩٣٢ ) ، و « ناش متفولة » ( لويد غرينش ١٩٣٣ ) .

كما استطاع الثنائي لاوريل وهاردي الاستمرار في الانتاج  
المحتوم من الأفلام القصيرة الى الأفلام الطويلة مع أفلام مثل « سلمتنا »  
( باروت ١٩٣١ ) ، و « لم متاعبك » ( جورج هارشل وريمووند مكاري  
١٩٣٢ ) ، و « أبناء الصحراء » ( وليام سيمر ١٩٣٢ ) ، و « الأبطال في  
أرض النمل » ( جيم هاينز ونسارلز روجرز ١٩٣٤ ) ، و « علاقاتنا »  
( هاري لاشمان ١٩٣٦ ) ، و « الطريق الى الغرب » ( هورن ١٩٣٧ ) ،  
و « أصحاب الأدفلة المفلولة » ( جون بلايستون ١٩٣٨ ) ، و « مفل في  
أكسفورد » ( نيفريد جولدوينج ١٩٤٠ ) ، وعلى الرغم من أنهما كانا يعملان  
أحيانا مع مخرجين مبدعين مثل جورج ستيفنسون وليو مكاري ، فإن لاوريل  
كان هو العقل الفكري لهذا الثنائي ، فقد كتب العديد من سيناريوهات  
أفلامهما ، كما أنتج بعض تلك الأفلام المهمة خلال الثلاثينيات ، ولقد انتهت  
أحياء الفسة الثنائي بعد عام ١٩٤٠ عندما توتما عن العمل لدى شركة  
روس ودخلا تحت نظام الاستوديو الفخم الصارم ، فبعد عملهما لدى  
شركة « فوكس » وشركة « م . ج . م » كانا عاجزين عن القيام بتشكيل  
مادة موضوعهما ، لذلك فإن أفلامهما الروائية الطويلة التي قضاها بعد  
عام ١٩٤٠ كانت محاولات ضعيفة لامتداد روح المعبودة التي اتسمت بها  
أفلامهما أيام ذروتها الفنية .

ومثل كوميديا هارولد لويد ، فإن كوميديا لاوريل وهاردي كانت  
تتبع التقاليد الخاصة بطريقة كيمستون ، والتي تتميز بالنصف البصري ،  
وتنتهي عادة بشكل عا من أشكال التكمج الفوضوي ، وعلى العكس من  
أفلام سينيت القصيرة التي كانت تميل الى الارتجالية في البناء ، فإن  
أفلام لاوريل وهاردي كانت تصنع دائما بسوع من المنطق البنائي الذي  
يسمح بأن يتحول حدث تافه وعابر ، الى مجموعة من الأحداث التي تنمو  
بسرعة ، حتى ينتهي الامر بفوضى شاملة ، أما بالنسبة للممخصيتين الفئيتين  
لهما ، فقد كاتبا تنوعا على شخصية الطفل الذي يبدو في حجم  
البالس ، والذي نرى في عنوانيته وروح انتقامه في بعض الأحيان ، ورة  
من عالم الطبقة المتوسطة حوله ، كما ان التنافس بين حجم لاوريل الهزيل  
وحجم هاردي الديدن ، كما نراه على الشاشة ، يمثل أحد عناصر خلق  
الكوميديا عنهما ، فقد كان لاوريل يجسد المصبل الضعيف كبح التوكوي  
الذي لا يستطيع أن يصمد نفسه ويحكم في أماله ، بينما هاردي يسم  
بأن ضخامة جسده تعطيه الحق - رغم صفة وقلة براعته - في أن يبدو

شخصا مهما وحكيما وعذلا ، وفي الصوريين ما يجسه تجسيدا لقياء البرجوازية .

هناك أيضا مسان كوميديان مستحان الذكر هما ، على الرغم من انهما أيضا مثل لاوريل وحاردي أقل أهمية بالمقارنة مع شابلين وكيتون ولويد - كان الأول هو هاري لانجلون ( ١٨٨٤ - ١٩٤٤ ) ، الذي أتى للمس لى ماك سينيت قادما من عالم التودميل فى عام ١٩٢٤ ، وفى انصيده من الأفلام القصيرة فى استوديوهات كيستون بين عامي ١٩٢٤ و ١٩٢٦ - استطاع لانجلون أن يطور شخصية الرجل فى منتصف العمر الذى أتوجه الطفول الكبرى ، الذى تذكرنا سداسته العاطفية بالشخصية الفنية لى شابلين ، لكن دون ذلك الاحساس القوي بالكبرياء فى أعماله صعلوك شابلين ، وقد استطاع لانجلون أن يحقق فترة قصيرة من النجومية ، من خلال سلسلة من ثلاثة أفلام روائية ناجحة جدا هيريا بين عامي ١٩٢٦ و ١٩٢٨ ، وهى « ترايب » ، « ترايب » ، « ترايب » ( هارى انواردز ١٩٢٦ ) ، و « الرجل القوي » ( فرانك كابرأ ١٩٢٦ ) ، و « السراويل الطويلة » ( فرانك كابرأ ١٩٢٧ ) ، ولأن فرانك كابرأ هو الذى كتب الفيلم الأول وأخرج الفيلمين الآخرين ، فإن من المنطوق أن الفضل يرجع له فى نجاح شخصية لاسدون العنية ، التى تتميز بالزوات وغرابة الأطوار ، لكن لاسدون أيضا كان فنانا إيمائيا صامتا باوعا . كما كان هناك شيء سحرى فى شبائه الطفول ، الذى يمتد تماما إلى الشخصية التى صنعها لأول مرة أيام عمله فى استوديوهات كيستون ، ومع ذلك فإن الأفلام التى أخرجها لاسدون بنفسه مثل « الثلاثة يبقوا زحمة » ( ١٩٢٧ ) ، و « قطارد » ( ١٩٢٨ ) ، و « متاعب القلب » ( ١٩٢٨ ) لم تكن أفلاما ناجحة مثل أفلام كابرأ ، لذلك فإن نجوميته لم تستطع الاستمرار بعنول عصر الصوت ، على الرغم من أنه استمر فى العمل كمثل لبعض أدوار أنماط الشخصيات حتى وفاته .

بدوره أيضا بدأ روسكو أرباكيل ( ١٨٨١ - ١٩٢٣ ) حياته الفنية بالعمل لدى كيسون ، حيث اشتهر باسم « لاني » بسبب وزنه الضخم الذى يصل إلى ٢٧٠ رطلا . عمل أرباكيل نجاح مع شابلين من ١٩١٤ إلى ١٩١٦ . وأصبح هو النجم لدى سينيت بعد رحيل شابلين إلى إسبانيا . وكانت جلالية أرباكيل الكوميديا تعتمد فى الغالب على بدائنه وطفوليه ، وحسن لطرى لجاء الأحداث الضيقة والمربكة على طريقة سينيت ، لكن شهرته كانت تأتي دائما فى اللوحة الثانية بالنسبة لشابلين ، ولقد قام جوزيف شينك فى عام ١٩١٧ بتأسيس



« شركة الفيلم الكوميدي » لإنتاج أفلام حاصلة بأرباكيل ، حيث أعطى أرباكيل الفرصة الأولى لصديقه باستمرار كيتون للظهور في الأفلام كمثل مساعد له . ولقد استمر كيتون في أداء دور السيد ، لكنه بحلول عام ١٩١٩ كان قد استطاع اثبات موهبته الكوميديّة الخاصة . في الوقت الذي ظل فيه أرباكيل يتمتع بالشهرة ، حتى أنه صنع ثمانية أفلام طويلة ناجحة لشركة « باراماونت » بين ١٩١٩ و ١٩٢١ . وبطعنا أنهت حياته الفنيّة بمضيعة مدمرة اعتزّت لها أوجاء صدقة السينما وغيرت مجرى تاريخ هوليوود .

### فصائح هوليوود والنساء : اتحاد المنتجين والموزعين في أمريكا . ( قوانين الرقابة )

صد الأيام الأولى لدور المرضى الصغيرة ( النيكول أوديون ) . ومع الأخلاقيون والاصلاحيون صد الطبيعة المفسدة للأفلام وماثيرها على السبب الأمريكي ، وهو ما يشبه إلى حد كبير تلك الحملات المتهمة بأثر التغييرين في وقتنا الحاضر . وهكذا تشكلت جماعات قوية القسطنط ( تعمل عادة من خلال المؤسسات الدينية ) التي تهدف إلى حماية الجمهور الأمريكي من عرض مواد مسخرة أخلاقياً على الشاشة . وعلى الرغم من اختلاف الدوافع ، فإن المصانعة القوية والمنظمة من الاحتجاج التي واجهت فيلم « مولد أمة » ( ١٩١٥ ) ، وتسببت في إيقاف عرضه في اثنتي عشرة ولاية ، هذه المصانعة تمثل مدودها وأصحا لدقوة والتأثير اللذين تشجع بهما حملات الضغط تلك ( وبمثل فإن رد فعل حريص على هذا الاحتجاج ، والفني تمثل في نفسه الجسد في فيلمه « التخصيم » الذي حاول فيه أن يدافع به عن نفسه . يمثل بدوره نموذجاً جيداً للطريقة التي كان يستجيب بها السينمائيون الأمريكيون لحملات الضغط ) . لقد كان واضحاً تماماً أن صناعة السينما الأمريكية باتت مهددة بقيود رقابية من خارجها منذ بداياتها الأولى . لذلك فإن من الصحيح أيضاً أن موقف هوليوود تجاه المتفرجين كان متسا بالبارابويا التي تسرح الاحساس بالمظلة والاسطهاد في وقت واحد ، حاصلة عملاً وضع في اعتبارنا أن الأغلب الأعم من المتفرجين كانوا مسيحيين ، بينما كان أباطرة هوليوود من المهجرتين اليهود ، لكن ما عبق وراود من هذا التوتر كان يتمثل في أسباب عديدة مثل الحرب العالمية الأولى ، وصمدور قانون منع تداول الخمور ، وازدياد معدلات ارتداد الطبقة المتوسطة لدور عرض الأفلام . لهذا كان المحسوس في الأفلام الأمريكية في فترة ما بعد الحرب أصبح أكثر تعقيداً والى احتشاماً ، وهو ما يعكس « الأخلاقيات الجديدة » في عصر الجاز ،

والتي كانت مريجة من المادية والسحرية المتشائمة والحرية الجنسية .  
 لقد أصبحت التقاليد المرفقة في العاطفية التي اتسمت بها ميلودرامات  
 جريفت ، عقليته عنيفة الطراز بالنسبة لأغلب المترجمين ، وذلك لأن  
 الأفلام تحولت فجأة لتصوير - وربما تجعل - العلاقات الجنسية غير  
 المسروقة ، والطلاق وسرب الخمر وتعاطي المخدرات ، في نفس الوقت  
 الذي كانت فيه الأسطورة البابلية لهوليوود تولد من خلال الأفلام المبهرة  
 ذات الأنماج الضخم . واجتور النجوم المرتفعة التي تصفحت في سرعة  
 متزايدة عند نهاية العقد الثاني من القرن ، كما انتشرت على صفحات  
 الجرائد الشعبية التي تعتمد على الفضائح صور وحكايات عن بارونات  
 هوليوود والفتلات الماجنة ، والتهتك الجنسي والطلاق المتعدد ،  
 وهي الحكايات التي ما تزال تثير اهتمام المراهق منذ تلك الأيام حتى اليوم .  
 بعد بدء النجوم حياتهم كاشخاص مرموقين تصمم الجواهر التي كانت  
 مفضلة بهم في نوع من الولاء ، لكن ما هو أمريكي ، والذي أصبح مجسدا  
 في أصناف الآلهة الذين يستقون مستمتعين بدمه الشمس وصلب حداث  
 بيجل هيلز . ولكن شيئا فشيئا أصبح معروف للجميع أن هؤلاء النجوم  
 ليسوا إلا بشر عاديي قبل كل شيء ، وأن للبعض منهم فضائلهم الخاصة .  
 لهذا حاول المنتجون في البدايه البحث عن طريقة للتنجيم على حياة النجوم  
 الخاصة ، بسبب الخوف من قسوة ود الفعل تجاه اللا أخلاقية التي تنسم  
 بها حياتهم . والتي كانت تتضمن في كثير من الأحيان الإفراط في المخدرات  
 والكحول والجنس .

ولقد تحققت تلك المخاوف بالفعل بقليل كبير من الحدة في سبتمبر  
 عام ١٩٢٦ ، عندما وجد « فاني » أريكيل نفسه متهمًا بالغتصاب وقتل  
 مشقة مشقة . نفس فيرجينيا راب ، في أعقاب حفل بمناسبة عيد العمال ،  
 أقرط فيه أريكيل في الشراب في جناحه بأحد فنادق مانهاتن فواسميسكو ،  
 ولقد أعيدت القضية ثلاث مرات لاثام أريكيل بالقتل غير المتعمد ، لكنه  
 مائل البراءة في النهاية بسببه عدم كفاية الأدلة في عام ١٩٢٢ . لقد  
 كانت الأنسة فيرجينيا راب تعاني من مرض التهاب الفشاء البريتومي ،  
 وفيما يبدو فانها ماتت بعد انفجار مثانتها المحتلة بالكحول ، لكن مزاعم  
 عديدة استمرت على صفحات الجرائد تنهم أريكيل بالغتصابها مستخدما  
 وجاجة سجنانيا . وانها ماتت تحت ثقل ورنه الضخم . لقد قامت جرائده  
 الكفاح في جميع أنحاء أمريكا بتصويره على أنه وحش مصاب بالانحراف  
 الجنسي . لهذا فإن احتجالات البهجة هي أصبحت أكثر عنفا حلال تلك  
 الفترة ، إلى الدوجة التي اضطر فيها المنتجون لسحب أفلامه من دور  
 العرض . وفي محاولة لتهدئة أصحاب الترعك الأخلاقية ، قامت شركة

« باراماونت » بفصل أرباكيل ، الذي أصبح متزوجا تماما من النمل في السينما مرة أخرى ، حتى بعد قبرته مساحتها أمام القضاة ، لكن حاضرات « فاني » لم تكن الشيء الوحيد الذي واجهه هوليوود خلال تلك الفترة ، فخلال معاركها النارية في فبراير ١٩٢٢ تم العثور على جثة وليام ديزموث ميلور ( ١٨٧٧ - ١٩٢٢ ) معتزلة في أحرق شقق بيغلي هيلز ، وكان في تلك الفترة يحتل منصب المدير العام « لشركة الفنانين المشهورين ولاسكي » ، بالإضافة إلى كونه رئيسا لوكالة المخرجين السينمائيين ، وفيما يبدو أنه كان على علاقة حبية بالمثلثة ماري « بلير ميسر » ( ١٩٠٢ - ١٩٨٣ ) ، ومع المثلة الكوميديّة مايبل بورمان ( ١٨٩٤ - ١٩٣٠ ) النجمة المشهورة لدى استوديوهات كينستون ، والتي كانت آخر من وآه حيا . ولأن صحف الفضائح تبحث عن المزيد من الإثارة فإنها خلقت قصة تسجل المراتين متورطتين في الجريمة ، على الرغم من أنهما كانتا في الأغلب بريئتين . وهو ما أدى إلى نهاية حياتهما الفنية . وفي خلال عام واحد مات والاس ويد ( ١٨٩١ - ١٩٢٣ ) بسبب الإحباط في المخدرات ، والذي انطبع فيما بعد أنه كان مدمنًا عليها منذ وقت طويل ، على الرغم من أنه كان مثيلا وسيما يراه المتفرجون تجسيدا للرجل الأمريكي ذي الحياة الهادئة والنظيفة .

كانت هذه الفضائح الثلاث الكبرى - بالإضافة إلى العديد من الفضائح الصغيرة - التي كشفت عنها صحف الإثارة - وراء خلق عاصفة من الاحتجاج الجماهيري ضد فحور هوليوود الذي لم يسبق له مثيل في الفترة القصيرة من حياة صناعة السينما . ولقد انتشرت في أعمدة الصحف والمجلات المحترمة مقالات الشجب والتحذير ، كما أصدر رجال الدين في جميع أنحاء أمريكا قراراتًا بمنع دعاياهم من الذهاب إلى مشاهدة الأفلام . كما طالبت الجمعيات النسائية وجماعات الإصلاح بمقاطعة جماهيرية للسينما . وبحلول بدايات عام ١٩٢٢ ، بدأت ست وثلاثون ولاية ، بالإضافة إلى الحكومة الفيدرالية ، في سن تشريع لقانون الرقابة . ( كانت المحكمة العليا قد أصدرت حكما في قضية « ميوكوال ضد ولاية أوهايو » عام ١٩١٥ . بأن الأفلام يجب اعتبارها مثل عروض السيرك وكل عروض الترفيه الأخرى ، لهذا كانت تقع تحت طائلة الرقابة ولا يطبق عليها التعديل الأول في الدستور - الذي يسمح بحرية التعبير - حتى أصدرت المحكمة حكما جديدا في قضية فيلم « المحزنة » ( عام ١٩٥٩ ) - وهو ما سنتناوله في الفصل التالي مختصر ) . لهذا كان الخطر أكثر حدة مع التدهور السريع في الإقبال الجماهيري على دور العرض في عام ١٩٢٢ . والذي لم يكن ناتجا في الدرجة الأولى من هذه الفضائح ، وإنما كان



في د « الرذيلة يمكن أن تباهي بنفسها طوال ست بكرات » ، هالفت الفضيلة سوف تنصر في البكرة السابعة » . لقد كانت المهمة الأولى أمام « مكتب هيز » ، خلال العشرينيات ، هي أن يدمع عن صناعة السينما حظر الرقابة الحكومية ، عن طريق تهدئة جماعات الضغط ، وإدارة الطريقة التي يتم بها تداول أحبار هوليوود ، ومع نشر المصانع ، وبذلك يظل صناعة السينما بعيدة عن الرقابة الحثيثة للصنعة . وخلال بدايات الثلاثينيات ، عندما صاحبت السينما الباطنة في إنتاج موجة جديدة وضخها من الأفلام الأمريكية ، تصاعدت من جديد صيحات الاحتجاج ضد استخدام أصوات النصف واللفة السوقية التي كانت تستخدم في الأفلام الباطنة الأولى ، وعندئذ أصبح « مكتب هيز » يمارس نوعا قاسيا بالفعل من الرقابة ، حتى أنه ساهم في إصدار « قانون لو هيثاق الإنتاج » شديد القسوة . لقد تأنت الرقابة الآن في العشرينيات نوعا من « تبقيي وجه » صنعة السينما أمام الأنصار المتحمسين للنزعات الأخلاقية ، كما أنها كانت عطاء لب « الأخلاقيات الجديدة » التي كانت تسمو بالفعل الحياة الأمريكية . عازوة على أنها ساعدت المنحني في التقليل من دور الهجوم في الصناعة ليصبحوا ناهين تماما لنظام الاستوديو . ومن الواضح اليوم أن هيز نفسه كان أحد كبار النصابين في عمله السابق كمدير عام لشركة البريد ، لكنه كان بلا شك شخصا مؤثرا كرئيس « لاتحاد المنتجين والموزعين » ، استطاع أن يمنح هوليوود حالة من الاحترام والرزاة والاستقامة الأخلاقية ، وهي الحالة التي كانت في أشد الاحتياج إليها في فترة التصقت بها فيها تربة انتشار الخطيئة . ( بعد أن ظل هيز لفترة طويلة ، قيصرا في صناعة السينما » ، نقله في عام ١٩٤٥ أوريك جونستون ( ١٨٩٦ - ١٩٦٢ ) الذي كان رئيسا للفرقة التجارية ، وذلك بعد أن تقى اسم « اتحاد المنتجين والموزعين » إلى رابطة الأفلام الأمريكية » ، ليعلبه في عام ١٩٦٦ جاك فالتسي ( ولد عام ١٩٢١ ) ، ليختلي « قانون الإنتاج » ويحل محله نظام للتصنيف سوف مناقشه في فصل لاحق . ولقد كان هيز وجونسون ووالتي حيينا على علاقة وثيقة بالبيت الأبيض ) .

### سيسيل بي . دي هيل

كان سيسيل دي هيل ( ١٨٨١ - ١٩٥٩ ) أكثر المخرجين في هوليوود نجاحا في تحسيد تلك النزعة المبهورة والمراوغة في التمتع عن « الأخلاقيات الجديدة » ، وبذلك فإنه كان النموذج الأوضح للتصوير عن القيم التي تبنتها هوليوود خلال العشرينيات ، لأنه كان يملك قدرة وبراعة هائلتي في أن يتنبأ بنوع الجمهور . لذلك فقد كان يعطي المشاهدتين

ما يريدونه قبل أن يعلموا أنهم يريدونه . بدأ دى ميل حياته الفنية بإخراج فيلم « انتهى الأمر » ( ١٩١٥ ) ، الذى كان أول فيلم « ويسترن » طويل تقدمه هوليوود من خلال شركة « جيسى لاسكى » ، ولقد حقق الفيلم نجاحا ساحريا وتقديرا كبيرا . ليشتهر دى ميل بسلسلة من أفلام الغرباء الروائية مثل « الغرباء » ( ١٩١٤ ) ، و « نساء الشمال » ( ١٩١٤ ) ١٩١٥ ، ليصبح بعدها من أشهر مخرجى هوليوود على الإطلاق . كان دى ميل مثل جروليث قد تلقى فترة تدريبه الأولى فى مسرح ديفيد بيلاسكو ، حيث اكتسب التقاليد الميلودرامية المسرحية أهمية كبيرة . كما أن أفلامه الأولى أظهرت أيضا أسلوبا شديدا البساطة فى الإضاءة على طريقة ديميرانت ( حيث يتداخل الضوء والظل وتلغز القمصان والخلية ) ، علاوة على حركة التمايز التى تتسم بالعبودية . وخلال الحرب العالمية الأولى صنع دى ميل مجموعة من الأفلام الوطنية التى حزت الفعاصر مثل « المرأة جوان » ( ١٩١٧ ) ، و « الأمريكى الصغير » ( ١٩١٧ ) ، و « حتى تعود إليك » ( ١٩١٨ ) . ليتحول بعد ذلك فى محاولة ذكية لتلبية طالب الجماهير فى فترة ما بعد الحرب إلى التعبير عن أفكار ما بعد الحرب ، خاصة ما يتعلق بالجدل الناجم حول العلاقات الجنسية غير المشروعة التى تعيش فيها الطبقات الغنية والفقيرة ، لذلك قدم العديد من الأفلام التى تنسب إلى « كوميديا السلوك » ذات الأبعاد الاجتماعية . والتى تنزعه مباشرة إلى الجمهور الجديد للطبقة المتوسطة ، ومن بين هذه الأفلام « زوجات جديفات بدلا من القديسات » ( ١٩١٨ ) . « لا تفترى زوجك » ( ١٩١٩ ) ، « الذكر والأنثى » ( ١٩١٩ ) ، « لماذا تفترى زوجتك » ( ١٩٢٠ ) ، « الفاكهة المحرمة » ( ١٩٢١ ) ، « علاقات أناطول » ( ١٩٢١ ) ، « جنة المييط » ( ١٩٢١ ) ، « ضلع آدم » ( ١٩٢٢ ) ، و « ليلة السبت » ( ١٩٢٢ ) . وفى جميع هذه الأفلام منح دى ميل من أن يجعل البانورما هو عرش الجمال الساحر . كما صنع من عطية خلق الملابس فنا رفيعا . بالإضافة إلى تأكيده على أن الرواج « الماصر » يمارس بحس ضبط المزدحم للحب عن الملل والمتعة . أن هذه الأفلام لم تجسد فقط قيم الأخلاقيات الجديدة ، ولكنها أيضا أصفت عليها مشروعية . عندما تم تصويرها على أنها الأخلاقيات المعاصرة السائدة .

وعندما تأسى « مكتب هيز » استقبل دى ميل بمرور وصمة « الفيلم التكميلية » . وجعلها وصفته الخاصة بدما من « الوصايا العشر » ( ١٩٢٤ ) ، وهو الفيلم الذى هو الانتساج الفلسفى الذى يحتشد بالجنس والمثقف . وكان الطريق لى مكتسب دى ميل شهرة عالمية . تكلف الفيلم ما يزيد على ١٥ مليون دولار فى إنتاجه . خاصة وأن مشاهد

الاجيل تم تصويرها بطريقة « التكليكر » ذات اللونين ، مما جعل الفيلم يدر ديمًا حافلًا بلغ الدرجة في تلك الفترة ، كما أنه كان مثالا واضحا على الطريقة التي يعمل بها « مكتب هير » في السماح بالتصوير الكثير للغطية . طالا انها سوف تلقى الطاب في النهاية . أصبحت هذه الوصفة الناجحة للأفلام الدينية المبهرة هي العلامة المميزة لأفلام دى ميل . وقد عاد إليها مرارا خلال حياته الفنية في أفلام مثل « ملك الملوك » ( ١٩٢٧ ) ، « علامة الصليب » ( ١٩٢٢ ) ، « شمشون ودليلة » ( ١٩٢٩ ) ، وفي فيلمه الأخير « الوصايا العشر » ( ١٩٥٦ ) الذي كان إعادة لفيلمه السابق ، هذه المرة بالألوان الطبيعية والساحة العريضة . لكن دى ميل تفوق أيضا في الأنماط الأخرى للأعلام المبهرة ذات الانتاج الضخم ، فقدم في نمط الأفلام التاريخية « كليوباترا » ( ١٩٣٤ ) ، « الهروب الصليبية » ( ١٩٣٥ ) ، و « القرصان » ( ١٩٣٨ ) ، وفي نمط الأفلام الرومانسية قدم « سافن السهول » ( ١٩٣٨ ) ، و « اتحاد الهامبيك » ( ١٩٣٩ ) ، و « من الأفلام المسجلة قدم فيلم « اعظم عرض على الأرض » ( ١٩٥٢ ) - وباستثناء فترة قصيدة حاول فيها دى ميل أن يستل إلى عالم الانتاج المستقل بين عامي ١٩٢٥ و ١٩٢٩ ، فإن دى ميل قدم كل أعماله لشركة « بارامونت » ، حتى أصبحت أفلامه العلامة المميزة لانتاج هذه الشركة . كما أصبح دى ميل هو السودج المجدد لأفلام بارامونت في خلال فترة الفيلم الناطق ، وهو ما سوف نتاوله في الفصل التالي . وإن البعض القليل من أفلامه مثل « الذكر والآني » ( ١٩١٩ ) ، و « اتحاد الباسيفيك » ( ١٩٣٩ ) يعتبر من كلاسيكيات النمط الفيلس الخاص بها ، ولكن النظرة العامة على أفلام دى ميل توضح أنه كان رجل استعراض عظيمًا أكثر من كونه مخرجًا عظيمًا . كما كان تجسيدا طوال حياته الفنية نعيم هوليود في العشرينيات فقد كان يعمل إلى الإبهاء والاستعراض والمثولية . لكنه كان يستع باعتلاك عزيزة خطيرة تجاه ازدواجية المشاعر ( وهو ما قد يسميه البعض باسم النفاق ) وهي الازدواجية التي تعود قيم الطرفة المتوسطة الأمريكية التي ترفع الملايين طوال خمسين عاما لكي تجلس وتستمع عروضه المبهرة عن الجنس والعنف والجريمة وهي مرادة الصريح ، لأنها تعتقد أنه يمكنها في النهاية استخلاص حكمة دينية أو أخلاقية من الفيلم ، حتى لو كانت هي الحكمة الزائلة ) .

#### اللمسة الأودية : لويستش وآخرون

كان هناك مخرج آخر يتفوق على دى ميل في أحلامه الأكثر رذبا وتمقيدا تجاه المشاهد المثارة والجنسية ، وكان ذلك هو المخرج

أرضت لوبيتش الذي ينحدر من أصول ألمانية يهودية . وكان أول من قدم الأفلام التاريخية البهرة في ألمانيا . في فترة ما بعد الحرب ، بدأ عمله في شركة « أوبا » ، والذي وصل إلى هوليوود في آخر عام ١٩٢٩ مع كاتب السيناريو هانس كراي ( ١٨٨٥ - ١٩٥٠ ) لاختراع فيلم « روزينا » ( ١٩٢٣ ) الذي قامت بطولته ماري بيكفورد . وبعد ذلك التحق بدأ في اختراع سلسلة من كوميديات الجنس الرافقيه ، التي كانت سببا في شهرته ، بسبب روح العناية البصرية الرقيقة التي كان يتمتع بها . ومن أفلام مثل « دائرة الزواج » ( ١٩٢٤ ) ، « ثلاث نساء » ( ١٩٢٤ ) ، « الجنة المحرمة » ( ١٩٢٤ ) ، « قبلي مرة أخرى » ( ١٩٢٥ ) ، « مروحة الليل ونديم » ( ١٩٢٥ ) . تلك الآن هي باريس ( ١٩٢٦ ) ، و « الأمير التلميذ » ( ١٩٢٧ ) ، كان لوبيتش رائدا في استقلال الديكور لكي يحظى المساكن الفرعية المكتوبة على الشاشة ، كما انه أصبح مستلذا في استخدام التلميذات الجنسية الذكية . وسرعان ما كانت هوليوود كلها تتحدث عن « قصة لوبيتش » . في برعته في استخدام التلاعب على نحو مفرى وموح مثل نظرة عين أو إضاءة تحلّى إبداعا ومعنى متواريا ، ومثل إغلاق باب غرفة النوم للإبداع ، بأن هناك فعلا جنسيا يدور وراءه ، دون أن يظهر على الشاشة ما يشم الجمهور أو الرقابة . وبشكل عام فإن لوبيتش استطاع أن يضفي الرشاقة وروح العناية الساحرة - وذلك هو السمة الأوربية - إلى هوليوود خلال العشرينيات . وهي السمة التي سرت كائنا في الهنيم ليفسها المخرجون الآخرون . كما أصبح لوبيتش أيضا واحدا من المخرجين المبدعين في الفترة الأولى من عمر السينما الناطقة . بأفلام مثل « استعراضي العيب » ( ١٩٢٩ ) ، « عونت كاولو » ( ١٩٣٠ ) ، و « الفسيفساء المتسم » ( ١٩٣١ ) . لكي يصبح بحلول عام ١٩٣٥ مدير الإنتاج العام لشركة « باراماونت » ، ولقد كان لوبيتش بالفعل يمثل ما قاله عنه أحد النقاد الأمريكيين المعاصرين بأنه « حمل إلى الأمريكيين الكوميديا الأوروبية بكل ما تتمتع به من سحر وتهتك وطيش وهو ومثله » .

كان هناك مخرجون أوروبيون آخرون في هوليوود خلال العشرينيات ، لغلبهم من الألمان الذين قنعوا إلى صناعة السينما الأمريكية نتيجة لاتفاقية « باراماونت » في عام ١٩٣٦ . وبين عامي ١٩٢٦ و ١٩٢٧ سهلت هوليوود وصول العديد من مخرجي استوديوهات « أوبا » ، مثل « و » « مورثاو » الذي قدم أفلام « الشروق » ( ١٩٢٧ ) ، « أربعة شياطين » أو « من أجل الشياطين » ( ١٩٢٨ ) ، و « طابور » ( ١٩٣١ ) ، والمخرج بول لينى الذي



قدم أفلام « القطة وعصفور الكتاريا » ( ١٩٢٧ ) ، الذي كان فيلما رائدا في سطر أفلام الموضوع الكوميدي ، وكذلك فيلم « التطهير الأخير » ( ١٩٢٩ ) ، والمخرج لولر هندية بفيلمه « ليلة غفوسة » ( ١٩٢٧ ) ، والمخرج لودفيج بيرجر بفيلمه « خطايا الآباء » ( ١٩٢٨ ) ، والمخرج ديمتري بوشوفيسكي بفيلمه « كاج الأكاذيب » ( ١٩٢٦ ) ، والمخرج ميغال كيرتيز بفيلمه « سفينة نوح » ( ١٩٢٨ ) ، والمخرج ألكسندر كوردا بفيلمه « الحياة الخاصة لهيلين طروادة » ( ١٩٢٧ ) ، كما حضر إلى هوليوود أيضا المصور السينمائي في شركة « أوبا » دو الجصاص الميزة كارل فرويند ، والممثلون ايفيل جانتجز ، كوراد فايت ، فرنو كراوس ، بولانيجري ، جريتا جاربو ، ليا دي بوتى ، وكذلك المنتج اريك بوهر ، وكاتب السيناريو كارل ماير - ( يوضح فيلم « الشرق » الذي أخرجه مودناو في إنتاج وليم هوكس التأثير الهائل لفلمه المجموعة ، فقد تمت صناعته بواسطة فبهي كانت الغلبتهم في هذا موظفي شركة « أوبا » ، ولقد كتب السيناريو كارل ماير وقام بالتصوير تشاولز روشر وكارل شتراوس ، بالإضافة إلى الفصح الألمان الذين صمموا الديكور ، ويتميز الفيلم بحركة الكاميرا التي تشبه راحة الباله ، وبأثرات الاضواء المدهشة . وهي التقنيات التي تعلمها روشر كاستشار في شركة « أوبا » أثناء قيام مودناو بإخراج فيلم « فاوست » ( ١٩٢٦ ) ، ولقد ترك فيلم « الشرق » تأثيرا كبيرا على تقنيات الإنتاج في هوليوود ، كما فاز بجائزتي أوسكار لأفضل مفعلة وأفضل تصوير ) .

علوة على ذلك ، فقد قام المخرج المجرى بول فيجوش ( ١٨٩٨ - ١٩٦٢ ) بإخراج فيلم « اللعنة الأخيرة » ( ١٩٢٧ ) ، وكذلك فيلمه « المنزل » ( ١٩٢٨ ) ، الذي تميز بمزجة طبيعية تجريبية - وكلاهما من إنتاج « بويرمسال » - وذلك قبل أن يعود إلى أوروبا في عام ١٩٣٠ . كما قام الفرنسي جاك فيديه ( ١٨٨٥ - ١٩٤٥ ) بإخراج بعض الأفلام الميلودرامية متوسطة الفية لشركة « م . ج . م » مثل أفلام « القطة » ( ١٩٥٩ ) الذي كان مشهورا بفيلمه السويدي « هكسبيل » ( ١٩٢٩ ) ، كما حضر إلى هوليوود المخرج الدنماركي بنجتهن كريستensen ( ١٨٧٩ - ١٩٥٩ ) ، الذي كان مشهورا بفيلمه السويدي « هكسبيل » ( ١٩٢٩ ) ، والذي تم عرضه في نسخة الجديرة ذات ترويف حسن تحت عنوان « السحر عبر العصور » ، وكان مريضا متفردا من النزعة التسجيلية التاريخية ، والنزعة الروائية ، كما أظهر خليطا من اللغات المعبية والحسية والواقعية ، وبذلك فإن هذا الفيلم كان ذا أثر كبير على السبراليين الأدبيين مثل كوي يونويل ، جاءه أدف كريستensen بوفه

الشهرة لكي يصنع سلسلة من الأفلام الميلودرامية الرفيعة الشركة  
 م. م. ج. م. مثل « مسجرك الشيطان » ( ١٩٢٦ ) و « السجيرة »  
 ( ١٩٢٧ ) ، والأفلام الفعولي الكوميدي لشركة « فيرست ناشيونال »  
 مثل « البيت المسكون بالاشباح » ( ١٩٢٨ ) ، و « الآثار السبعة لأقدام  
 الشيطان » ( ١٩٢٩ ) . كما قامت هوليوود أيضا بإحضار المخرج  
 السويديين العظيمين فيكتور سيوستروم وموريتز شتيلر ، ليصلا في  
 منتصف العشرينيات لدى شركة م. م. ج. م. حيث غير سيوستروم  
 اسمه إلى سيستروم . ويقدم ثلاثة أفلام مهمة لم تلق نجاحا كبيرا ، وهي :  
 « هو الذي يصنع ويهان » ( ١٩٢٤ ) ، و « الخطأ القرمزي » ( ١٩٢٦ ) ،  
 و « الريح » ( ١٩٢٨ ) ، كما اقتصر عمل شتيلر على إخراج أفلام للنجوم  
 على الرغم من أن قبله « فتق أمبريال » ( ١٩٢٦ ) يظل فيلما مريزا في  
 قدرته على الإيحاء بالجور الخاص ، ولقد عاد سيوستروم إلى السويد في  
 عام ١٩٢٨ ليبحث في حالة من فيه الاعتزال ، بينما مات شتيلر في  
 نفس العام ، وقد أصابه الإرهاق وخيبة الأمل بعد تجربته الهوليوودية .

ولقد كان مصير المخرجين الأجانب في هوليوود خلال العشرينيات  
 شبيها بمصير المخرجين السويديين ، فلقد استوردتهم صناعة السينما  
 الأمريكية لكي يصنعوا مذاقا أوروبيا راقيا ورشيقا على الأفلام التي كنتها  
 استوديوهات هوليوود بنظام السلع التي يتم تصنيعها من خلال التجميع  
 الآلي ، لكن هوليوود أيضا رفضت أن تترك هؤلاء المخرجين لكي يقدموا  
 تنوعاتهم الخاصة على هذه الأفلام ، لذلك عاد الكثيرون منهم إلى بلادهم  
 بعد أن تبذرت أحلامهم وأوهامهم بالعمل في هوليوود . ومن بين هؤلاء  
 جميعا لم يبق إلا لويش ، والمخرج المجري ميها كبرتيز ( الذي غير اسمه  
 إلى ماينل كيرتس ) ، اللذان استطاعا التكيف مع نظام الإنتاج في هوليوود ،  
 وقد بقي مورنار أيضا لكنه لم يصرعه في حادثة سيارة في عام ١٩٣٠  
 قبل أن يحقق أماله .

ومع ذلك ، فإن وجود المخرجين الأوروبيين - والألمان على نحو خاص -  
 في هوليوود خلال العشرينيات ترك أثرا كبيرا وعميقا على السينما الأمريكية  
 أكثر مما نتصور ، فقد تعلم المخرجون الأمريكيون من زملائهم الألمان  
 الاستخدام التجريبي في الاضاءة والتصوير ، الذي أتاح لهم تقديم أعظم  
 الأفلام الأمريكية فيما بعد ، كما أن حضورا مثل فرويند حقق نجاحا كبيرا  
 في هوليوود ، ليلحق به في فترة بداية السينما الناطقة العديد من  
 السينمائيين الألمان بعد انهيار جمهورية فايمار ، وكان من بين هؤلاء  
 هاكس واينسلر ، فريتزلنج ، هاكس أوفولس ، ديتليك ، مسجرك

( دوجلاس سيرك ) ، كيرت وروبرت سيوجيمالك ، ولويس بتمبل ، بيل وايلند ، ادجار أوكار ، يوجين شوفتان ، تيودور سباركول ، هانز ( جون ) برام ، أوتو بريمنجر ، و فريد زينيمان . ولقد أعطى كل هؤلاء للسينما الأمريكية لمسة ألمانية في أسلوب التصوير والبضام والديكور ، وهي اللمسة التي دام تأثيرها - حتى لو قلل البعض من شأنها - وساهمت إسهاما كبيرا في تشكيل الطابع البصري المميز للسينما الأمريكية في فترة الفيلم اللامع قبل أن يظهر ابتكار الشاشة العريضة .

### الطابع الأمريكي

على الرغم من تمسده وتناقله الأبعاد التي تميزت بها سينما « الاختلاقيات الجديدة » ، وعلى الرغم أيضا من التأثيرات الأوروبية التي ذكرناها نوا ، فقد كانت هناك تقاليد أمريكية محلية تميل نحو الميلودراما ذات النغمة العاطفية ، وإلى قصص الحب التي تدور في المناظر الطبيعية ، وهي التقاليد التي تمتد على مونتاج جريفيث غير المعلن في السرد ، والتي كان قد أسس تقاليده في فترة ما قبل الحرب بأفلامه القصيرة لشركة « يوجراف » ، واستمر في إرسائها خلال العشرينات بأفلامه الطويلة مثل : « مسومي ذات القلب المفلت » ( ١٩١٩ ) ، « قصة حب في الوادي السعيد » ( ١٩١٩ ) ، « زهرة الحب » ( ١٩٢٠ ) ، « الطريق المتعذر إلى الشرق » ( ١٩٢٠ ) ، و « الوردة البيضاء » ( ١٩٢٣ ) . كما كان هناك أيضا مغربون آخرون مثل هنري كنج ( ١٨٨٨ - ١٩٨٢ ) بأفلامه « الشقيقة البيضاء » ( ١٩٢٣ ) ، « ستيللا دالاس » ( ١٩٢٥ ) ، و « فويز باربارا وود » ( ١٩٢٦ ) ، وهو المخرج الذي أثار إعجاب بروكسين . حتى أنه قام بتحليل قبله « ديلميه الذي يمكن احتماله » ( ١٩٢٩ ) .

ومن المخرجين الأمريكيين في هذه الفترة أيضا نجد كنج فيلور ( ١٨٩٤ - ١٩٨٢ ) بأفلامه « الرجل أبو مطوة » ( ١٩١٩ ) ، « السعادة » ( ١٩٢٣ ) ، « استعراضي الحب » ( ١٩٢٥ ) ، والمخرج وليم ويلمان ( ١٨٩٦ - ١٩٧٥ ) بأفلامه « عائلة المتشردين » ( ١٩٢٣ ) ، « متسولوا الحياة » ( ١٩٢٧ ) ، والمخرج كلارينس براون ( ١٨٩٠ - ١٩٨٧ ) بأفلامه « التمران الضالعة » ( ١٩٢٤ ) ، و « المرأة الآثمة » ( ١٩٢٥ ) ، والمخرج بولاند ف . في ( ١٨٩١ - ١٩٧٥ ) بأفلامه « نيلس آدامز » ( ١٩٢٣ ) ، و « يوم القيامة » ( ١٩٢٥ ) ، والمخرج آلان كوان ( ١٨٨٥ - ١٩٨١ ) بأفلامه « دوين هود » ( ١٩٢٢ ) ، و « القناع الجديد » ( ١٩٢٧ ) ، والمخرج

فرانك بوراج ( ١٨٩٣ - ١٩٦٢ ) بأفلامه « مقطوعة مرحة » ( ١٩٢٠ ) ،  
و « السماء السابعة » ( ١٩٢٧ ) .

والى جانب النمط السينمائي القوي بدء جريفيث وعانى من الأولول  
مع بداية السينما الناطقة ، كان هناك سلطان متبيران في السينما  
الأمريكية ها « فيلم الويسترن » و « فيلم الحركة والعنف » ، ولقد بدأ  
فيلم الويسترن في أن يكون تيارا أساسيا في السينما الأمريكية منذ  
عام ١٩٠٣ بفيلم « سرقة القطار الكبرى » الذي أخرجه إدوين سي . بورتر .  
كما أصبح المخرج توماس إيمس متبيرا بأفلام الويسترن الواقعية  
الخشنة مثل أفلامه التي قام ببطولتها وليم سي . هارت خلال العقد الثاني  
من القرن : « البصيص » ، و « الآدي » ( ١٩١٦ ) ، لكن نمط الويسترن  
لم يصبح نمطا منفردا في عالم الأفلام الروائية الطويلة الا خلال  
العشرينيات ، وربما يعود ذلك - كما يقول المؤرخ والثاقذ ديفيد روبنسون -  
الى الاحساس الجماعي الذي ساد آنذاك بالحنين الى الماضي حيث الأراضي  
والساعة التي يلا حدود ، فتمتسا مسح بورتر أول فيلم ويسترن في  
عام ١٩٠٣ كان الغرب الأمريكي ما يزال يعيش الاحساس بأنه يقف على  
الحدود بين المدنية والحياة البرية ، لكن أمريكا أصبحت منذ منتصف  
العشرينيات نجيا حياة مدنية كاملة ، تعود فيها قيم وسلوكيات الحياة  
الصناعية التي تقوم على التجميع الآلي والانتاج الضخم ، وهو ما يعنى  
أيضا سيادة نمط الاستهلاك الجماعي ، ووسائل الاتصال الجماهيرية ،  
والانتقال عبر وسائل المواصلات السريعة ، وهكذا فإن  
الاقتصاديات المقدمة للرأسمالية قد وضعت قيودا تكاد تمنع الحياة الجميلة  
التي كان يعيشها أغلب الأمريكيين ، في الأراضي الشاسعة فيما يشبه  
الفردوس الأرضي . وكان هذا الحنين الى الماضي هو السبب في أن الشكل  
الكلاسيكي لنمط الويسترن قد تأسس خلال العشرينيات ، وأصبحت له  
تراعه وحماياته التي تجسدت في أول ملاحم هذا النمط مثل أفلام  
« العظام » ( ١٩٢٥ ) للمخرج كينج باجوت ، وفيلم « عربة السفر المظلمة »  
و « قطار الغرول السريع » ( ١٩٢٥ ) للمخرج جيمس كروزر ، و « الحصان  
العديلى » ( ١٩٢٤ ) للمخرج جون فورد .

وكانت تلك الأفلام المبهرة ، التي تدور عن مغامرات راعي البقر ،  
في المجال الذي برع فيه ممثل واحد هو دوجلاس فيربانكس ( ١٨٨٢ -  
١٩٢٩ ) ، الذى ترك صورته الفنية كنجم تؤثر تأثيرا كاملا على شخصية  
البطل في أفلامه ، حتى انه يستحق أن يطلق عليه « اللهسان المؤلف »  
لهذه الأفلام . كان فيربانكس قد بدأ حياته الفنية في شركة « الثلث »

( رايجل ) لجريفيث . حيث قام بطولة بعض الأفلام الكوميديية ، من « جنون مانهاتن » . ( من اخراج آلان دوان عام ١٩٦٦ ) . و « الوصول الى القمر » ( من اخراج جون اميرسون عام ١٩٦٧ ) . بالإضافة الى ميلته « المخلت » ( من اخراج فيكتور فليتشج عام ١٩٦٠ الذي نصح السلوكيات المعاصرة ، كما قدم محاكاة ساخرة لبعض الاساطير الفيلمية السائدة آنذاك ، وفي كل هذه الأفلام - التي كتبت معظمها أنيتالووس - كان فيريبانكس يلعب دور اللقي الامريكي حتى اطراف أصابعه : الخيال للمرح ، والمخاطل الذي يتمتع ايضا بلياقة بدنية عالية ، كما انه يفتق الضف والخياشيم والرسنيات الاجتماعية في كل لشكلها ، وعندما أصبح ميربانكس نجما ساطعا ، وبعد ان قام بالمساحة في اثناء شركة « الفنانين المتحدون » ، اختار لنصبه دور البطل في سلسلة من الافلام المخامرات التاريخية المبهمة مثل « علامة زوررو » ( ١٩٢٠ - فريد نيلو ) ، « الفرسان الثلاثة » ( ١٩٢١ - فريد نيلو ) ، « دوين هود » ( ١٩٢٢ - آلان دوان ) ، « لصي بقلاد » ( ١٩٢٤ - رافول وولش ) ، « دون كيو » ( ١٩٢٥ - دويال كريسبي ) ، « الفرسان الاسود » ( ١٩٢٦ - البرت بلارك ) ، و « الأخرق » ( ١٩٧٢ - ريتشارد جونز ) . « القناع العديمي » ( ١٩٢٩ - آلان دوان ) ، وكانت هذه الافلام هي الأولى من نوعها والتي تدور حول عالم الفرسان والقراصنة ، وتعتمد على الابهار والكوميديا ، وفيها اظهر ميربانكس كل قدراته على اداء الحركات الرياضية الصعبة ، وظهر جمهوره بأدائه لسلسلة مستمرة من الادوار المصنوعة التي كانت تأخذ باللباب المشاهدين - وفي الحقيقة ان وشافة فيريبانكس الجسمانية وحلة حركته كانت موهبته الأولى كممثل . لذلك به اصطر للنقاع عام ١٩٢٤ تحت ضغط كل من حلول عصر الصوت من ناحية ، وتقدم عمره من ناحية أخرى ، ولكنه خلال الفترة التي صعد فيها كالسحاب نحو النجومية استطاع ان يضيق قطعا سينمائيا . ظل يمارس تأثيره وسحره حتى فترة قريبة على نحو ما نرى مع افلام مثل « الفرسان الثلاثة » ( ١٩٧٤ ) ، « الفرسان الاربعة » ( ١٩٧٥ ) ، « البريق الملكي » ( ١٩٧٥ ) ، « دوين وماريان » ( ١٩٧٦ ) ، وجيبيما من اخراج ريتشارد ليستر ، وفيلم « الريح والاسد » ( ١٩٧٥ ) لجون ميلوس ) ، و « الرجل الذي سوف يصبح ملكا » ( ١٩٧٦ - لجون هيوستون ) ، وبذلك فان دوغلاس ميربانكس كان تجسيدا وعنوانا على اعجاب ملايين الأمريكيين والسيسا الأمريكية بسحر القوة الحديدية .

هناك نمط سينمائي ثالث يمكن أن يطلق عليه « الفيلم التسجيلي الروائي » ، الذي تأسس خلال العشرينيات بالفلام المكتشف وهادى التصوير

الأمريكي **روبرت فلاهارتي** ( ١٨٨٤ - ١٩٥١ ) . كان فلاهارتي من مقبلي حياته عالما في علم المعادن استغرق وقتا طويلا في دراسة الطبيعة في جزر بلنيز التي تقع في البحر الكندي من القطب الشمالي . لينتقل الى الاهتمام منذ عام ١٩١٧ بالحياة الغريبة القاسية التي يجيها الاسكيمو من تلك المناطق . لذلك عاد فلاهارتي الى هذه الجزر عام ١٩٢٠ - تحت رعايته إحدى شركات المراء - لكي يعيش مع عائلة من الاسكيمو ، ويصنع فيلما حول الحياة اليومية لأفرادها ، وليعود بعد ستة عشر شهرا الى الولايات المتحدة بالملفات التي تم تصويرها . وعام بتوليها في فيلم سبيل رواني من حسي وسبعين دقيقة تحت اسم « ناولد وجل الشمال » ( ١٩٢٢ ) . والذي قامت بتوزيعه غالبا شركة « باتيه » ، وقال نجاشا مجازيا ونقديا كبيرا ، وفي الحقيقة أن جزءا من جماهيرية هذا الفيلم يعود الى تصوير « حياة غريبة لا يعرفها المخرجون » فهو يصور أول لقاء متاهل بين العالم المتحضر والاسكيمو . دون أن يقع في دائرة الترواسة العلمية المتخصصة التي لا تهم الا المتخصصين ، لكن فيلم « ناولد » أيضا كان متفردا في استخدام قواعد التوليف الخاصة بالفيلم الروائي لكي يقدم واقعا تسجيليا . لقد كان فلاهارتي قد التقط المديد من اللقطات في المواقع الحثيفة - ومن بينها لقطات قريبة ولسطات عكسية ولقطات بانورامية - لكي يستطيع في مرحلة التوليف أن يستخدمها داخل اللقطات التسجيلية الطويلة كما أنه أقام البناء السردى للفيلم كما لو أنه يفتي أسلوب « قصير القائي » لكي يحكي عن قصة هذا العالم طوال فيلمه ، كما أنه استخدم الاسكيمو كممثلين يقومون بإعادة تمثيل بعض المشاهد أمام الكاميرا . لكي يحقق حدا روائيا قد لا يتطابق تطابقا حقيقيا مع حياة الاسكيمو ، ولكنه يقترب كثيرا من روحها .

ترك فيلم « ناولد » أثرا كبيرا على صناعة السينما الأمريكية بسبب الاقبال الجماهيري عليه بالمقارنة مع تكاليفه القليلة ( التي بلغت حوالي ٥٥ ألف دولار ) . لذلك قام جيسى لاسكي من شركة « باراماونت » بالتماقد مع فلاهارتي لصنع فيلم آخر مشابه في أي مكان في العالم يختاره فلاهارتي بنفسه . ( لقد أثار هذا العجاس الجماهيري لمعرفة حياة الناس الجديدين شركة « باراماونت » للتماقد لانتاج فيلمين مهمين من هذا النمط . كان الفيلم الأول هو « المشيب » ( ١٩٢٥ ) من إخراج هارلان كوبر وأرنست شووسان . والذي يدور حول محسره خسين المسا من افراد قبائل « باسيار » عبر بلاد الروس الى تركيا في كل عام . بحثا عن المشيب المازم لعضان ماشينهم - أما الفيلم الثاني فته كان « شانج » ( ١٩٢٧ ) لمسي المخرجي ، ويدور حول دراما تسجيلية عن الفلاحين الذين

مناضلون من أجل البقاء في قيد الحياة في أدغال « سيام » التي تعرف اليوم باسم « تايلاند » . وقد أظهر الفيلمان النزوع نحو تصوير هذه الشعوب على أنها مخلوقات تتم النهضة والفراة ، وهو ما يفسر تحول المخرجين كوبر وشووصالا في عام ١٩٣٣ إلى صنع فيلم الرعب « كنج كونج » .

اتمر اتفاق شركة باراماونت مع للاهاتى قبله « هوانا » ( ١٩٣٦ ) وهو فيلم تسجيلي يتناول بسلوب شاعري حياة قاطني جزيرة « سافوا » في البحار الجنوبية ، وهو الفيلم الذي قام للاهاتى بتصويره طوال عشرين شهرا . ووصفه ناقد المعاصر هيرمان واينبرج بأنه « قصيدة شاعرية شائبة عن حياة آخر جنة على الأرض » . وما زاد هذا الفيلم جمالا استحسان الفيلم الخام « البانكرومي » التي تنتجها شركة « ايسمان » وهو الفيلم الخام الحساس لكل ألوان الطيف بالقرابة مع الفيلم الخام « الأوثوكروماتي » الشائع حينذاك ، الذي استخدمه فلاهاتى في قبل لمي فيلم « نانوك » . ويتسم بقلة حساسيته للطيف اللوجي من الأصغر حتى الأحمر ( وهو ما سوف نناقشه تفصيلا في فصل لاحق ) . استخدم فلاهاتى أيضا في « هوانا » نسبة كبيرة من لقطات « التيليفوتو » التي يتم تصويرها من مسافة بعيدة جدا ، والتي أصبحت في أفلامه التالية علامة مميزة على أسلوبه في التصوير ، وكما فعل فلاهاتى في « نانوك » ، قام مرة أخرى في « هوانا » بتوثيق الفيلم بسطق السرد الروائي ، وكأنه يعيد بناء الواقع بدلا من أن يقوم بمجرد تسجيله . ولقد هاجم علماء الأنثروبولوجيا هذا الفيلم على أنه خيال شاعري أكثر من كونه تمثيلا دقيقا للحياة في « ساموا » ، ( ولقد كان هذا الاتهام صحيحا على أية حال . ولكن كان هذا هو مصدر المديح الهائل الذي وجهه النقاد للفيلم ) . ولكن فيلم « هوانا » لم يجع جماهيريا . على الرغم من أن شركة « باراماونت » حاولت أن تبينه بقدر من السذاجة عمدا كتيبت في الاعلانات أنه يدور حول « حياة الحب لمحوريات بحر الجنوب » .

كان فيلم فلاهاتى التالي هو « الفلال البيضاء البحار الجنوب » الذي أنتجته شركة « م . ج . م » . وتعاون فلاهاتى فيه مع « و . س » . فلان دايك ( ١٨٨٩ - ١٩٤٣ ) ، والفيلم قصة درامية تسمى على أحد الكتب الناجمة جياهيريا للدولف فريدريك اوبرايان صديق فلاهاتى . وقد تم تصوير الفيلم في لاهيتي ، ولكن فلاهاتى لم يستكمل التعاون في الفيلم لرفضه المبالاة في تحويله إلى فيلم ذي نزعة تجارية حاصصة . تعاون فلاهاتى بعدها مع هونوا في إنتاج فيلم مستقل هو « تاو » ( ١٩٣١ ) .

الذي يدور حول حياة غواصي اللؤلؤ في تاهيتي ، والذي حقق نجاحا كبيرا من مناصبه ، ولكن فلاحارتي اصطفاه أيضا بتناول موريلو الميثودرامي الخاصة الفيلم ، ليسمح منه بعد اشتراقه على التصوير . ( كان من المفترض له يتم الإنتاج فيلم « تاو » كفيلم صامت ملون ، ولكنه عرض بالأبيض والأسود مع إضافة شريط صوت ، في وقت كانت تتحول فيه صناعة السينما الى الأفلام الناطقة . ولقد ظهر اسم فلاحارتي كمشاور لموريلو في الإنتاج والسيناريو في عناوين الفيلم . كما شارك أيضا في التصوير مع لويدي كروسبي الذي حصل على جائزة أوسكار لعملة الأول في هذا الفيلم ، وهو المصور الذي اشترك في العديد من أهم الأفلام التسجيلية مع المخرجين باري لورينتس وهوريس أيلانسي ) .

كان فلاحارتي قد أصيب في تلك الفترة بالملل الشديد من طريقة هوليود في الإنتاج ، مما دفعه للهجرة الى إنجلترا ، حيث ترك تأثيرا حاسما على جون جريسون وحركة الفيلم التسجيلي الاجتماعي البريطاني خلال الثلاثينيات ، بمشاركته في فيلم « بريطانيا الصناعية » ( ١٩٣٢ ) ، الذي قام جريسون بتوليده ، والفيلم « التساعري » وجعل من أريان ( ١٩٣٤ ) الذي يحتوي على أشهر تجارب فلاحارتي في استخدام العدسات ذات البعد البؤري الطويل . ( يستغرق عرض الفيلم سبب وسبعين دقيقة قام فلاحارتي بتوليدها من سبع وثلاثين ساعة من الملاحظات ، وقد أثار الفيلم عاصفة من الجدل الإيديولوجي حول طبيعة السينما التسجيلية ووظيفتها ، عندما هاجمه النقاد اليساريون بسبب تحويله الحياة الكاسية لسكان جزيرة أريان الى قصة رومانسية ، كما اتهمه النقاد أصحاب المذهب السياسية بأنه يقوم بترويض المفهوم الفاض عن « الانسكان المتوحش النبل » ، وربما كان هذا التفسير المغاير هو ما شجع موسوليني على منح الفيلم جائزة الكاس الذهبى في مهرجان فينسيا السينمائي عام ١٩٣٤ ) .

قام فلاحارتي أيضا بإخراج المشاهد التي تم تصويرها في الهند لفيلم « الصبي الفيل » ( ١٩٣٧ ) من إخراج ثولان كوددا ، والذي يستند على قصة « رومى » ابن الأيتال من كتاب « كبلنج » الشهير « كتاب الغابة » . بعد كان فلاحارتي لغنا له رؤيته الذاتية الخاصة التي منتهى من العمل في هوليود مرة أخرى ، لكنه عاد في أواخر حياته للولايات المتحدة لكي يصنع فيلمين « بين ليسا للعرض التجاري ، وهما « الأرض » ( ١٩٤٢ ) الذي أنتجته وزارة الزراعة الأمريكية تحت رعاية المخرج التسجيل باري لورينتس ( الذي ولد عام ١٩٠٥ ) ، أما الفيلم الآخر فقد كان



• قصة **لويغانا** • ( ١٩٤٨ ) التي أنتجتها شركة • ستاندارد أول • هي ميوجيرسي • وقد كان الفيلم يلقى من أجل إنجازات السينما التفسيرية طولا قارصا •

وعلى الرغم من وجود العديد من الفنانين الموهوبين في هوليوود خلال العشرينيات • كانت الأفلام الأمريكية في معظمها يتم انتاجها عن طريق انبعاث • وصفات جاهزة • • لقد أدى الانتعاش المتزايد في تكاليف الانتاج خلال هذا العقد الى اضطرار الاستوديوهات لوضع ميزانية صارمة ومواصفات خاصة للأفلام • فبينما أنفق جريث ما يزيد على ١٠٠ ألف دولار لانتاج • مولد أمة • في عام ١٩١٨ • أنفقت شركة • م • ج • م • أكثر من أربعة ملايين ونصف مليون دولار لانتاج فيلم • بن هود • ( من اسراج فيريلديلو ١٩٢٥ ) بعد عشر سنوات فقط • ولقد قام المؤرخ بنجامين هامبتون بتقدير الزيادة في تكاليف انتاج الفيلم الروائي • والتي بلغت خمسة عشر ضعفا خلال ذلك العقد • وهو ما أدى الى ازدياد الضغط في اتجاه صنع أفلام طبقا لوصفات جاهزة مضمونة النجاح • فان محاولة احتياد ذوق الجماهير بجاء اذيداع الفنى قد يؤدى الى خسارة فادحة •

لذلك فله أصبحت الوصية الأولى الثانية والثالثة الذهبية في صناعة السينما الأمريكية خلال العشرينيات هي • اللعب على القمصون • • وكان من نتائج ذلك أنه من بين ما يريد على خمسة آلاف فيلم روائي طويل أنتجت في أمريكا ما بين عام ١٩٢٠ و ١٩٢٩ • لا يبقى الا عدد من الأفلام تبعه على أصابع اليد الواحدة التي يمكن اعتبارها اسهامات حقيقية في مجال السينما الفدائية • فز هي تنحصر شكل السرد السينمائي • كما كان الطلب هذه الأفلام • كما سبق القول • محصورا في دائرة أفلام كوميدية • الكلاسيك • الصامتة • لكن هناك بين هذا المجال التامع لانتاج أفلام متواضعة • يوجد استثناء واحد له تأثيره الهائل • وهو ذلك الشخص الناضر والمثير للكرامية أحيانا • والذي انتهى نهاية مأساوية • المخرج العظيم اريك فون ستروهايم •

### اريك فون ستروهايم

ولد اريك فون ستروهايم ( ١٨٨٥ - ١٩٥٧ ) في ميينا • وكان اسمه الأصلي اريك اوزوالد ستروهايم كان تاجر يهودى • ثم هاجر الى الولايات المتحدة في وقت ما يتراوح بين عام ١٩٠٦ و ١٩٠٩ • ونحن لا نعرف الا القليل عن فترة صباه وشبابه المبكر في الولايات المتحدة ولكنه وصل أخيرا الى هوليوود حيث أضاف الى لقبه كلمة • فون • •

واشاع اسطورة عن انه ينظر من الأستقراطية النسائية . وانه كان سابعاً على سلاح الرصاص في سبابه . وتحت اسمه الجديد اريك فون ستروهايم عمل للمرة الأولى في أفوار الكومبارس ، كما اناز اعصاب جريفيث الكهائل بعد دود قصير أداء في فيلم « موله أمة » ( ١٩١٥ ) . ويقال ان فون ستروهايم ظهر في هذا الفيلم في دور ونجي ، ولكن يبدو أن دوره كان هو الرجل الأبيض الذي يسقط من فوق السقف خلال غارات العدائين على قرية يدمونت ) . وسرعان ما أصبح فون ستروهايم مساعدا لجريفيث في فيلم « التتصبب » ( ١٩١٦ ) ، كما ساعد أيضا في اخراج بعض افلام شركة المثلث « تراينجل » مع مخرجي مثل جون امرسون ( ١٨٧٨ - ١٩٤٦ ) ، آلان دوان ، وجسورج فيتزسموريس ( ١٨٨٥ - ١٩٤١ ) ، ثم صاد في عام ١٩١٨ ليصبح مساعدا لجريفيث ومستشارا للمشاهد الحربية في فيلم « قلوب العالم » ، الذي يدور حول ملحة الحرب العالمية الأولى ، والذي أدى فيه فون ستروهايم دوره الأول متقمعا شخصية المشايخ الروس القمى ، وهو الدور الذي سوف يكرمه مرارا ويجعله مشهورا للجمهور الأمريكي ، فيما يمكن أن نسميه « الرجل الذي تحب أن تكرهه » . وهناك فيلم تسجيلي طويل عن حياة فون ستروهايم وأعماله، كتيبه ريتشارد كوزارسكي وأخرجه باتريك مونجميري عام ١٩٧٩ تحت اسم « الرجل الذي تحب أن تكرهه » . كما كتب كوزارسكي كتابا تحت نفس الاسم عام ١٩٨٢ . ويضم فيه إلى أن فون ستروهايم لم يكن أيضا من مساعدي جريفيث المخرجين ، ولكنه استطاع أن يستوعب العجائز جريفيث أكثر من أي فن معاصريه ، وكانت تلك هي بدايته في تأسيس مسار حياته الفنية . ولقد كتب فون ستروهايم في فترة لاحقة عن حريث أنه كان « الرجل الذي يضع الجمال والظفر في قالب رخيص ويهرج يهده إلى السلية » .

حصل فون ستروهايم على فرصته الأولى في الاخراج عن طريق كادله لايمل في شركة « يوتيبرسال » . حيث سمح له باقتباس مسرحيته التي كتبها سابقا تحت اسم « البرج العالي » ليصبح الفيلم المعروف باسم « أزواج مخدوعون » في عام ( ١٩١٨ ) . ويشاول الفيلم قصة اغواء زوجة أمريكية ساذجة عن طريق ضابط بروسي حاد الطباع ( لعب الدور فون ستروهايم نفسه ) في منتجع بجبال الألب النسائية . وكان هذا الفيلم من بين الافلام الأمريكية الأولى في فترة ما بعد الحرب التي تتناول الجنس بطريقة أكثر تعقيدا وتروكيا ، ولقد كان فيلم « أزواج مخدوعون » - على الرغم من حكتته التي تميل إلى التقليدية - محشدا بالانشارات النفسية الدقيقة والذكاء البصري ، كما حقق نجاحا جماهيريا هائلا . ( أطلق ريتشارد كوزارسكي «ؤلف الكتاب الذي تناول حياة فون ستروهايم على

« فيلم » أزواج مخدوعون » انه كان « أكثر الأفلام تأثيرا واحمية في تاريخ هولود حتى مجيء فيلم « المواطن كين » عام ( ١٩٤١ ) ، ولكن هذا الفيلم ثم احتضاره عام ( ١٩٤٤ ) بواسطة شركة « يونيفرسال » ليتم حذف نسج عشرة دقيقة ، وهي النسخة المتاحة اليوم ) .

اعاد فون ستروهايم في فيلمه التالي نفس نمط شبكة فيلم « أزواج مخدوعون » وكان الفكرة استحوذت عليه . حيث يتناول هذاان القيلان العلاقة الجنسية بين المثلث الشهير . حين تقع زوجة امريكية تحت اغراء ضابط اوبري ، كما ان الفيلم تم تصويرها بواسطة تسجيلية ونفسية صارمة ، كما كانت هذه الأفلام الثلاثة الأولى هي بداية تعامل فون ستروهايم مع فريق العمل الذي اشتر معه في أغلب مراحلته الفنية : المصورين بن رينولدز ووليم دانيلز ، والممثلين جيبسون جولاند سام دي جراس ، ماي برشي ديمود جورج . وفي الحقيقة انه لم تصلنا أية نسخة من فيلم « مفتاح الشيطان » الذي صممه لشركة « يونيفرسال » عام ١٩١٩ . ولكننا نعرف انه كان يبلغ حوالي اثنتي عشرة بكرة ( أي ما يزيد على ساعتين ) ، كما كان هذا الفيلم مؤثرا لرغبة فون ستروهايم على ان يجعل السينما الروائية وأفلامها ترتقي لتبلغ مصاف الروايات الواقعية العظيمة للقرن التاسع عشر . ويعتادنا على بعض المقالات الخباصرة له ، لماهه يمكن القول ان الفيلم كان يحتوي على بعض المؤثرات المصرية الخامسة ، مثل استخدام المونتاج الايقاعي الذي يتضمن تبادل صبغات الألوان المسائلة على شريط الفيلم . كما كان فيلم « مفتاح الشيطان » ايضا هو آخر فيلم اتبع فيه فون ستروهايم ان يستكسسه وفقا لتخطيطه الخاص .

وفي استكماله لثلاثيته عن الحياة الزوجية ( على الرغم من ان فعل الحياة نفسه لم يكن مسموحا بتصوير تفاصيله بساير تلك الأيام ) ، كان فون ستروهايم قام باخراج فيلم « نوجات ساذجات » ( ١٩٢٢ ) الذي يعتبره معظم النقاد أول أفلامه العظيمة . يدور قصة الفيلم الكئيبة والساخرة حول « كوت » روسي ( فون ستروهايم ) يكسب عيشه فرق شواطئ الرصيرا بواسطة التسب على السياح الأمريكيين ، وهي القصة التي اقترحها « لايل » لتكون ملأمة لآداء فون ستروهايم . ولبدأ تصوير الفيلم في يوليو ١٩٢٠ . ومن أجل تحقيق قدر كبير من الواقعية ، اقام فون ستروهايم ديكوراً شديداً المدة ، وبالجم الطيبي للميشان الرئيسي لولت كارلو داخل ستوديوهات يونيفرسال . وقد تضمن الديكور الفنادق والمنازل والملاهي بأدق تفاصيلها ، وعلاوة على ذلك أمر فون ستروهايم على ان

تسفيد المناظر الخارجية لهذه الديكورات في موقع متعزل في شبه جزيرة  
 كيرنتري ، التي تقع على بعد ثلاثمائة ميل من الاستوديو ، بسبب انتشاره  
 الكبير بين شواطئ كاليفورنيا وشواطئ البحر المتوسط . وبينما كانت  
 الميزانية الأصلية للفيلم هي ٢٥٠ ألف دولار ، بدأت الميزانية في الارتفاع  
 إلى ٧٥٠ ألف دولار . لذلك فإن إدارة العناية في شركة يونيفرسال قررت  
 استغلال ذلك في أن تؤسس العناية للفيلم على أنه أكثر الألام تكاليف  
 على الإطلاق . ١٠ على سبيل المثال فإن إعلان شركة يونيفرسال عن الفيلم  
 في مجلة « مونيچ بيكتشر ويكل » في أكتوبر ١٩٢٠ يظهر فون ستروهايم  
 في دور الكونت الروسي وهو يرفع سوطه فوق شعار مكتوب « مسوف  
 ينحكك الفيلم تكربه ! حتى لو تكلف ذلك مليون دولار من أموالنا ! » .  
 تم استكمال الفيلم في يونيو ١٩٢١ . لتبلغ التكاليف الإجمالية مليوناً  
 ومائة وأربعة وعشرين ألفاً وخمسة مائة دولار للفيلم الذي وصل طوله إلى  
 أربع وعشرين بكراً ( أو حوالي ٣١٥ دقيقة من العرض ) ، تم تلويح جزء  
 كبير منها يدويًا بواسطة جوستاف بروك ، كما أن فون ستروهايم كان  
 يحترم عرض الفيلم في جزئين على طريقة فيلم « دكتور مايبوزه القلبي »  
 الذي أخرجه لانج ، والذي عرض في نفس العام في أوروبا ، ولكن مدير  
 الإنتاج في شركة يونيفرسال وهو إرنست تولبرج ( ١٨٩٩ - ١٩٣٦ )  
 أصدر أوامره بإختصار الفيلم إلى أربع عشرة بكراً ( ٢١٠ دقائق ) من  
 طريق المرتبة الخاص بالاستوديو آرثر ريبلي ( ١٨٦٥ - ١٩٦٦ ) ، ليتم  
 عرض الفيلم في حفل الاستماع في يناير ١٩٢٢ مع تغيير العديد من  
 الصاوين الفرعية التي أرادها المخرج في الأصل أكثر صراحة وجراحة .  
 وربما جاء هذا التغيير نتيجة لفصالح «وليوود في أواخر عام ( ١٩٢١ ) ،  
 ولكن فيلم « زوجات ساذجات » شهد احتصاراً كبيراً لمرض المرض العام  
 في عشر بكرات ، وإن كان الفيلم في تلك النسبة البتوة ظل محتفظاً  
 بلمعانه وبريقه ، في عرض تلك الصور المتوالية القاسية من التفسخ  
 اللاذبي في فترة ما بعد الحرب ، لأنه كان يعتمد على الدراسة الفنية  
 والدقيقة للعالم النفس لشخصياته ، وعلى الرغم من أن الحملة الدعائية  
 لشركة يونيفرسال استطاعت تحقيق أغراضها ، فإن الميزانية الهائلة للفيلم  
 سببت حسرة تقدر بحوالي ٢٥٥٢٠ دولار ، ومع ذلك فإن الفيلم استطاع  
 أن يؤسس وجود فون ستروهايم كأحد عمالقة صناعة السينما ، والذي  
 كان يقتررب في مكانته من جريفيث ، ليستطيع أن يقدم فيلمه التالي لشركة  
 يونيفرسال وهو « المرجعية الكمالية » ( ١٩٢٩ ) ، الذي كان بداية ثلاثية  
 جديدة عن الجنس والفراش ، تدور هذه المرة في النمسا قبل الحرب ،  
 وخلال الحصار الإمبراطورية هابسبورج ، ولكن تولبرج مدير الإنتاج قور  
 بعد تصوير نصف الفيلم أن يزج فون ستروهايم من الأخراج ، بسبب

الاعتماد المسرف وعال التكاليف بالتفاصيل ، ( والتي تضمنت بناء نموذج بالجسم الطبيعي لحديقة ملاهي ليبيلا الهائلة ) ، وتم استبدال المخرج روبرت جوليان ( ١٨٨٩ - ١٩٤٣ ) به ، وكانت تلك هي نهاية تعامل فون ستروهايم مع شركة يونيفرسال ، ولكن شهرته كممثل ومخرج كانت دائمة ، حتى انه تلقى خلال شهر واحد عرضا بانخراج ثلاثة أفلام لشركة جوليونين : كان أولها القنباس عن رواية « ملك تيج » ( ١٨٩٩ ) للروائي الأمريكي ذي المذهب الطبيعي فرانك نوريس ، وهو الفيلم الذي سوف يحقق لفون ستروهايم مشروعا شديدا الأهمية في تاريخ حياته الفنية .

كانت رواية نوريس تشبه الى حد كبير رواية « القائلة » ( ١٨٧٧ ) لأميل زولا ، في اعتمادها على نموذج تقاليد المذهب الطبيعي للقرن التاسع عشر ، الذي يقول بأن بعض الصيوب الوراثية كنتقل الى سمات الشخصية ، مما يؤدي بالإنحلال للهلاكه خلال مرحلة مستمرة من الانحدار النفسي والجسماني ، تبطل الرواية الذي يحمل اسم ملك تيج شاب يهرث من عائلته ميراث نزعته القسوة ، لكنه يعمل في بداية حياته طبيبيا للأسمان في مبان فرانكيسكو . ثم يتزوج ابنة إحدى أسر الطبقة المتوسطة للمهاجرين الألمان ، والتي كسخت تيرينا ، أن تيرينا تتوز بخصه آلاف دولار في إحدى مسابقات الباصيب لتصبح وحشا يخرلا جعما ، في محاولاتها الدائمة للاحتفاظ بكل المال ، دون أن تلتقي مليا واحدا ، ولكن ملك تيج يفقد عمله نتيجة مؤامرة من أحد منافسيه ، ليخوض الزوجان تينا فتينا في الفقر ، ويصلان الى حالة تأخر من التدمير الكامل ، ولأن ملك تيج يصبح مدمنا على شرب الخمر ، فان نزعته الوحشية الموروثة تظهر ويقتل زوجته من أجل مالها ، وتنتهي ارواية في « وادي الموت » حيث يقابل ملك تيج الهارب منافسه ماركوس الذي كان السبب في تقاضيه عمله فيضربه حتى الموت بقبض المسدس . ولكن حبيب ملك تيج المشغوم يجعله في صراعه مع ماركوس مليا في النهاية بسلسلة من الاغلال مع جثة حنانه . ان تلك القصة الكثيرة لم تكن مادة خاما ملائمة لصنع فيلم هوليوودي للتسلية الجماهيرية ، ولكن فون ستروهايم هو الذي كان يهدف الى ترجمة هذه الرواية بلغة سينمائية لكي يصبح عن نزعتها الطبيعية . من خلال الأوتوات السينمائية الخائصة « في الحقيقة » فان فون ستروهايم قام بأعداد عدة محاولات لاقتباس النص ، كما اضاف مقدمة من ثلاثين صفحة الى السيناريو لتوضيح الجو العام والجذور الوراثية للشخصية البطل ، من خلال فترة عن حياته القاسية في شبابه داخل مصنع التفتيم عن الذهب ، كما اضاف أيضا معلومات عن موت الأب نتيجة الإدمان على الكحول ، وانحلال البطل مساعدا لطبيب أسنان معتولا في بداية حياته ،

ولقد تم تصوير هذه المشاهد التي تستغرق حوالي ساعة من العرض في مواقع الأحداث الحقيقية بالقرب من أحد المناجم في كاليفورنيا الشمالية . قام بتصوير الفيلم بين ريتولند ووليم دانيلز في مواقع التصوير التقليدية في شوارع وبيوت سان فرانسيسكو ، ( ولأن الرواية كانت تدور في تسعينيات القرن الماضي ، قام فون ستروهايم ببجد كبير في إعادة مظهر المدينة الى ما كانت عليه قبل تدميرها في زلزال وحريق عام ١٩٠٦ ، ولكن بعض التفاصيل الأخرى مثل الأزياء وحركة المرور في الشوارع كانت تبدو - على نحو متصد - معاصرة - مطابقة للفترة ما بين ١٩٠٨ و ١٩٢٢ . وهو ما جعل كوزادسكي مؤلف الكتاب عن حياة فون ستروهايم يقول ، ان هذا الفيلم كان « صحيفة غريبة من أحداث ذواية نوريس ووقائع حياة فون ستروهايم في أمريكا » . كما تم تصوير الفيلم أيضا في « وادي الموت » وفي تلال كاليفورنيا الشمالية تماما كما جاءت في سيناريو فون ستروهايم ، ولقد استغرق التصوير تسعة شهور ، وازادت التكاليفه عن نصف مليون دولار أي ما يزيد على ثلاثة أضعاف الميزانية المقررة . ولكن المسئولين التنفيذيين في شركة جولدوين أكرود ما فعله فون ستروهايم ، الذي قام بتوليف الفيلم بنفسه في بدايات عام ١٩٢٤ ليقيم للشركة نسخة من انتهى ولوبين بكرة ، يبلغ فعن عرضها ما يزيد على تسع ساعات ( وتقول بعض الروايات الأخرى انها خمس وأربعون بكرة في تسع ساعات ونصف ) ، لذلك فقد طلبوا منه اختصار الفيلم ليصبح جاهزا للعرض التجاري في جزين ، وهو ما نجح فيه ليصنع نسخة من اثنتين وعشرين بكرة ( خمس ساعات ) وتم استكمال هذه النسخة في مارس من نفس العام ، لكنها كانت في رأى شركة جولدوين ما تزال أطول من اللازم ، لهذا قام فون ستروهايم بتسليم الفيلم الى صديقه ريكس انجرام ( ١٨٩٢ - ١٩٥٠ ) الذي كان يعمل مخرجا لدى شركة مترو ، لكي يقوم باختصار المطلوب ، ولقد قام انجرام - بالتعاون مع المؤثر حرائق زاتشوف والتي سبق له العمل مع فون ستروهايم في فيلم « مفتاح الشيطان » - بتقسيم الفيلم الى قسمين يحذف بعض الحلقات القرعية ، ليبلغ طول النسخة ثمانين عشرة بكرة ، والتي اعتبرها انجرام وفون ستروهايم هي الحد الأدنى الذي يمكن اختصار الفيلم له بدون تدمير السرد فيه . وكانت تلك النسخة تستغرق حوالي أربع ساعات من العرض بهدف عرضها في جزين ، وفي تلك الفترة ذاتها اتحدت شركة جولدوين مع شركة مترو وشركة لويس ب . ماير ليكونوا معا « م . ج . م » . وهكذا حل ماير مكان جولدوين في مسئولية تنفيذ الأفلام ، ليكون من بين أول قرارات ماير كمدير للاستوديو قرار تسليم فيلم فون ستروهايم الى خصمه اللدود إيرفينج تولبرج من أجل التكميل بمزيد من الاختصار .

وهكذا تم توليف الفيلم في عشر بكرات تحت اشراف جوزيف فوناهام ،  
والذي كان يعمل كاتب عناوين لشركة « م . ج . م » ، والذي لم يكن  
قد قرأ الرواية أو السيناريو ، علاوة على أن الجزء المحذوف تم تكميله .  
وهكذا تم عرض هذه النسخة المبثورة للفيلم تحت اسم « البشع »  
( ١٩٢٤ ) ، وكانت هي النسخة الوحيدة التي استطاع الجمهور مشاهدتها ،  
وحصلت على نجاح مقدر متواضع ، لكنها حققت ربحا يصل الى حوالي  
ربع مليون من الدولارات .

لم يكن فيلم « البشع » الا ربح الفيلم الاصل ، ولذلك فانه عمل  
عظيم يحتوي على ثغرات واسعة في السرد ، تم اجتيازها عن طريق عناوين  
مكتوبة طويلة وسخيفة ، ولكنه يلقى مع ذلك عملا عظيما ، ولأن فون  
ستروهايم كان عبقريا أصلا في مجال اللغة الطويلة ، ولأنه كان يبنى  
لعظم جوتراته البحرية القوية « داخل » اللقطات وليس من خلال التوليف  
بينها ، فان العديد من أهم المشاهد في الفيلم ظلت على حالتها لم تمس .  
فذلك فان فيلم « البشع » يحالته التي وصل بها الينا يظل غريبا قوي  
التأثير في عمقه النفسي ، وذلك لأن فون ستروهايم استخدم ببراعة  
التصوير بالبطء العميقة شديدة الوضوح ، والميزانسين ذا النزعة  
التسجيلية ، والذي كان يهدف بهما الى ادخالنا تعلما في العالم الواقعي  
لفيلم . لقد كانت الكاميرا لا تتحرك كثيرا بطريقة تشبه أعمال ميكيلانجلو  
أنطونيوني ( والذي سوف نناقش أعماله في الفصل الخامس عشر ) .  
لذلك فان السرد الروائي يتمو من خلال تراكم التفاصيل ، وكذلك فائنا  
نجد أنفسنا نعيش في الرمان والكان حيث تعيش شخصيات الفيلم ذاتها ،  
ولأن عددينا من الأشياء الطبيعية المبهمة - مثل صفوف الكنائس المحبوس  
في الفس ، وتلوكمب الجنائزى - والنموذج الكبير لفرس من الذهب ،  
وشرائع اللحم - تكتسب جميعها معنى ومزجا من خلال التكوين في العمق .  
وليس من خلال المونتاج ولا من خلال اللقطات القريبة المتبادلة على طريقة  
جرانيت ، وأخيرا فانه على الرغم من استفاد الاساق والوحدة في البناء  
المرامي لفيلم « البشع » وعلى الرغم من موضوعه المكتئب ، فان كثافة  
الجو العام للفيلم ماسرنا من بدايته الى نهايته - ان فيلم « البشع » ليس  
فيها واقعا على طريقة أفلام بابيسب الأولى . ولكنه فيلم ذو نزعة  
« طبيعية » باللغة الأدبي للكامة ، ففي تصويره الصادم للتحلل واليأس  
يرتفع بالواقع الى مستوى الرمز وي طرح أمثلة عميقة عن طبيعة التجربة  
الإنسانية .

لقد اضطر فون ستروهايم خلال مرحلة توليف فيلم « البشع » الى  
أن يرهق منزله ومياريته لكي يوفر نفقات ميخته ، ( علما بأن الشركة

لم تدفع له سوى اجر الاخراج فقط ) . ومع ذلك فان فون ستروهايم أعلن تبرأه من الفيلم . ورفض ان يراء بعد عرضه جماهيريا . ( في عام ١٩٥٠ رأى فون ستروهايم أخيرا ما تبقى من ملحنته العظيمة ، بتشجيع من اري لانجنيوا مدير السينماتك العرس . ولقد علق فون ستروهايم على ذلك بقوله : « ان الأمر يشبه كما لو انني انبثق قبري الى . حيث وجدت تابوتا حشا . وبعض اكوام القراب ورائحة رهيبة . وبعض السلام المنارة » ٢ )

ولقد كان ملحنتا ليد يتلقى فون ستروهايم عرضاً جديداً من م . م . ج . م . في عام ١٩٢٥ . يمنحه حق التصرف في اقتناء أوويريت « الاملة الطروب » ( ١٩٢٥ ) لفرانس ليهار . مع اجباره على استخدام الجنس جون جيلبرت وماي موراي . على الرغم من ارادته . ولقد نجح فون ستروهايم في الا يحتل الأويريت الا نصف الفيلم تقريبا . وبذلك فانه لم يكتف له مادته الخاصة . التي استطاع عن طريقها تحويل هذا المشروع التجاري الخاص الى أن يستحق أن يكون فيلمه الثاني في ثلاثيته القائمة عن تحلل أرسطراطية فيينا . فعلى الرغم من أن الأحداث تدور في منطقة ريفية . الا ان « الاملة الطروب » يمكن بوصفها تحلل امبراطورية هابسبرج عند نهاية القرن الماضي . ويكشف عن التعفن والتفكك تحت السطح الطابع الانثوي . ولقد قامت الشركة بحذف بعض المشاهد من نسخة العرض بسبب المضمون الجنسي الصريح . ولكن « الاملة الطروب » افتقر كثيرا من تحقيق رؤية مخرج اكثر من أي فيلم آخر قام بصنعه منذ فيلم « مفتاح الشيطان » في عام ( ١٩١٩ ) . ولقد احتوت نسخة العرض على طريقة يدائية في اللونين . لكن المشهد الختامي تم تنقيده بطريقة التكنيكلو . لهذا استطاع الفيلم أن يحصل على النجاح النقدي والجماهيري . ويحقق ربحا كبيرا لشركة م . م . ج . م . ٣

عند هذه النقطة من حياته الفنية ترك فون ستروهايم العمل في شركة م . م . ج . م . بعد جدل مرير حول الصراعات الايداعية والمالية . لكي يقوم بصنع فيلم من اختياره لشركة « افلام النجوم المستقلة » التي يمكنها بات باورز . وكان ذلك هو فيلم « عروش الزفاف » ( ١٩٢٨ ) آخر افلام فون ستروهايم العظيمة . وخاتمة ثلاثيته عن تحلل الأرستقراطية النمساوية . يحكي الفيلم على نحو ساخر مرير قصة زواج تلمي بين بيل فغير من فيينا ( فون ستروهايم ) وابنة مثملولة لرجل غني من رجال الصناعة . ولقد عكس الفيلم قدرة فون ستروهايم على تحقيق الابهار البصري . كما انه كان تجسيدا لرؤيته الدائمة في صنع الافلام طويلة من



جوزين تشبه في قواها الروايات الطويلة التي تنتمي للقرن التاسع عشر . بدأ تصوير الفيلم في يونيو ١٩٢٦ . ليتم استكمال الجزء الأول طبقاً لمخطط فون ستروهايم ( فيما عدا استبداله للمصورين ليمنشتر أخيراً على روى كالفكي ) - ولكنه فريسي في منتصف تصويره للجزء الثاني بقيام بشركة باراماونت - التي اشترت أسهم بات ياروز في الشركة - بإيجته في يناير ١٩٢٧ عن المشروع ، بسبب تجاوزه للميزانية الأصلية التي كان مقرراً لها ٧٥٠ ألف دولار بمقدار ٤٠٠ ألف دولار . كما قلست شركة باراماونت بتسليم القطعات التي تم تصويرها إلى جوزيف فون شتيرنبرج ( والذي سوف يناقش أعماله في فصل لاحق ) ، لكي يقوم بتوليها في فيلم واحد ، ولقد استطاع فون ستروهايم ولون سترنبرج فيما بينهما توليف نسخة من « مارش الزفاف » بتطابق على نحو ما لم كان مقرراً للجزء الأول ، مع إضافة مشهد في النهاية لميلاد ألبيلين في كاتدرائية سان ستيفان ( والتي قام داي رينمان بتصويرها بطريقة الكينبكلر ) ، ولكن جيسى لاسكي نائبه ورئيس قطاع الإنتاج بالتركة رفض هذه النسخة ، وأمر بإعادة توليفها عن طريق سوتج الشركة جوليان جومستون ، لتصبح هي النسخة ذات الاثني عشرة بكرة ، والتي كانت هي نسخة العرض الجماهيري ، وبينما كان مخططاً لافتتاح عرض الفيلم في يناير ١٩٢٨ ، فإنه واجه تأجيلاً للعرض بسبب حلول عصر السينما الناطقة ، لذلك فإن المسئولين التنفيذيين للشركة قرروا إضافة موسيقى تصويرية على شريط الصوت من تأليف ج . سي . ديمستك ولويس فرانسيسكو ، ليتم العرض أخيراً في أكتوبر ١٩٢٨ ليكتمل الفيلم فضلاً تجارياً . واستخدماً تقديراً ثانياً ، لهذا فإن المسئولين عن التوليف في شركة باراماونت للموا بجمع لقطات الجزئين الأول والثاني في خليط غير متجانس تحت عنوان « شهر الفصل » ، تم عرضه في أوروبا في عام ١٩٢٩ والذي تبرأ منه فون ستروهايم ، لكنه غام قبل وفاته في عام ١٩٥٧ بإعادة توليف الجزء الأول لكي يقترب كثيراً من السيناريو الأصل . وذلك هي نسخة الفيلم الموجودة الآن من مقاس ١٦ ملمستراً ، مع الصوت على الشريط في أرشيف السينماتيك الفرنسي ، لكي تبقى دليلاً على أهم أعمال فون ستروهايم في الميزانسين الذي يحوى على عالم الثرى بالتفاصيل حول الفرائز والجنس .

ومكثدا ، فإن كارثة « مارش الزفاف » ، و« ليليا » « الجشع » - كانت سبباً في أن سمعة فون ستروهايم بين متجني هوايوه لم تكن ممتدة طيبة على الرغم من أن موهبته لم تكن أبداً موضع نقاش - وفي عام ١٩٢٨ تماثل معه جوزيف كيندي ( الذي سوف يصبح فيما بعد منتجاً مستقلاً ) .

لكي يكتب ويخرج فيلما للنجدة جلوريا سوانسون ( ١٨٩٧ - ١٩٨٣ ) ،  
التي تركت العمل لدى شركة باراماونت في عام ١٩٢٦ لكي تنتج افلامها  
بنفسها ، ومن اجل العرض من خلال شركة « أفنابون المتحدون » ، وحكمتها  
انيز فون ستروهايم سيناريو من جزئين باسم « المستنقع » ، والذي وافق  
عليه مكتب حيز ( الرقابة ) ، والذي لا يمكن وصفه الا بأنه سيناريو شديد  
الغربة ، تدور احدي فقراته في اوديا حيث تتم خطبة الأمير فولفرام الى  
عذكة احدي الملوك البالدري الصغيرة ، لكن الأمير يقع في حب راهبة شابة  
تسمى كيتي كيل ( سوانسون ) ، والتي يختطفها في مشهد لاحق الى شقته  
في القصر الملكي ، لكن خطيبته الملكة ريجينا تضبطهما ، وتضرب كيتي  
بالمساطر وتطردا من القصر وتسجن فولفرام ، لذا كيتي تحاول الانتحار ،  
لكن يتم استعادها بعد انقاذها الى شرق افريقيا الواقعة تحت السيطرة  
الالمانية ، حيث كانت تحظر امها الروحية في مدينة دار السلام ، ويبدأ  
الجزء الثاني عندما تفصل كيتي الى افريقيا ، لتكتشف ان قريبتها المتوفاة  
كانت تلك مانورا متعلجا قديما ، وانها كانت مفلسة ، لذلك فانها تلمس  
بترتيب الأمور لكي تتزوج كيتي من « ألفي دجل في افريقيا » ، وهو دجل  
هجوم بريبي يدي يان ، وبالفعل ، فان كيتي تتزوج في نوبة من اليأس  
المطلق ، وبعد ثمانية شهور تكون كيتي قد نجحت في تحويل المأخوذ الرخ  
الى كباديه راق يدي « بوتر بوتر » وتنصب نفسها هلكة عليه ، ثم يموت  
بان بسبب الزهرى ، ويصل فولفرام من المانيا فوق طائرة ، بينما كانت  
الملكة ريجينا تلفظ انعاسها ، وفي النهاية يقنع كيتي بالعودة معه والزواج  
منه لكي يتم تزويجها وتصبح الملكة كيتي ، لكي تنال ما تستحقه منذ زمن  
طويل ، ولكنه ما يوحى أيضا باستمرار الفساد والفسوق سواء في « اوديا  
المتضررة » او في افريقيا « المهيبة » .

قام لون ستروهايم بالمثل مع المصورين جيردون بولاك وبول ليفانو  
لتصوير أكثر من نصف لقطات هذا الفيلم الخيالي ، وما فيها بعض المشاهد  
الاقريقية المستعنة ، لكي يماجا من جديد بازاحتها عن المشروع باصرار  
من جلوريا سوانسون ، وذلك خلال شهر يناير ١٩٢٩ . فقد كانت  
مخاوفها تزداد من رد فعل الرقابة حول المشاهد الاقريقية ، كما ابدت  
رأيها اخلاقيا لما اطلقت عليه فيما بعد « وثيقة العهد فون ستروهايم الضميمة  
لكنحيم فوق الأرض » . لهذا أعطت جلوريا سوانسون الصلاحيات الى  
كيندي لكي يجهد مغربا آخر من أجل انقاذ المشروع ، ولكن ذلك بدأ  
مستحسلا في فترة كانت تفصل بينها صناعة السينما كلها الى الافلام  
الناطقة بالإضافة الى عوامل أخرى ، وفي النهاية ، قامت جلوريا نفسها -  
التي انقذت حوالي ٨٠٠ ألف دولار على الإنتاج - بالمساعدة مشهدا فحسب

متصلة إلى المقبرة الأوربية ، تشير إليها إلى أن محاولة كيلي الانتحار قد نجحت . ليتم عرض الفيلم فور أوليا في عام ( ١٩٣٢ ) يزعم أنه « من أعمال فون ستروهايم الأصلية » ، حيث نال الفيلم نجاحا تقديرا واسعا ونجاحا جماهيريا مضودا . وثامنا مثلنا فعل فون ستروهايم مع النسخ المتترة من « الجشع » و « شهر العسل » . فان تلك النسخة التي احتوت على بقايا فيلمه نالت استنكاره وتبرأ منها . ولكن فون ستروهايم قام بالانراف على إعادة توليف « الملكة كيلي » طبقا لجزء الأول من المشروع على الرغم من أنه ظل بالطبع مشروعا غير مكتمل .

كان ستروهايم قد صور عشر بكرات من الثلاثين بكرة المقبرة . وذلك من خلال التصوير طبقا للتطور التواهي للسيناريو . وذلك قبل التوقف عن استكمال المشروع . لهذا فان ثمانى بكرات تفكك مما الجزء الأوربي من الفيلم . بينما تدور البكرتان الأخيرتان في مدينة دار السلام . وبذلك فقد كان في إمكان الأسس سوانسون أن تستخدم لقطات المقبرة الأوربية في نسخها المروضة ، والتي يمكننا أن نجد شبيها في فيلم « سن ست بوليفار » ( ١٩٥٠ ) للمخرج بيل ويلند ، وهو كوميديا سوداء من النوع الذي تتامل فيه هوليوود نفسها ، والذي يعرض في جزء منه نتيجة السيتما الصامتة نورما ديزمونت التي أثل نجدها ولامت بدورها سوانسون ) ، كما يظهر أيضا مخرجها وزوجها السابق ماكس فون هايرلنج ( ويقوم بدوره فون ستروهايم ) . وقد تم اكتشاف البكرتين اللتين تحتويان على المشاهد الأفريقية في عام ١٩٦٥ . وتم اضافتهما إلى فيلم « الملكة كيلي » في عام ( ١٩٧٨ ) بواسطة دونالد كيريم ودينييس دودوس . ليعرض الفيلم للمرة الأولى كاملا في متحف الفنون في لوس أنجليس في فبراير عام ١٩٨٥ . وفي هذه النسخة حدثت النهاية المتمسة التي أضافتها سوانسون ، كما تم أيضا إضافة عشر دقائق من الصور واللقطات الأرشيفية من كل أنحاء العالم لتفادى التخرات في السرد . وفي النهاية ، قاله يمكننا القول بأن فيلم « الملكة كيلي » كان من الممكن أن يكون من أعظم أفلام ستروهايم لو كان قد تمكن من استكماله .

لقد كان استبعاد فون ستروهايم من مشروع « الملكة كيلي » كارثة كاملة في حياته المهنية ، فقد بدا هذا المشروع وكأنه يؤكد السبعة التي تحكم عن غرام فون ستروهايم بزيادة التكاليف الانتاجية وسوء طبعه من وجهة نظر كل منتج هوليوود . كما أن تحول صناعة السينما إلى عصر الصوت أصبح ذريعة في أيدي العديد من أعدائه من أجل تقزيم دوره في عالم فن وصناعة السينما . فقد انتصر دوده الثلثي على كتابة السيناريوهات

الأمم مثل - العاصمة - ( ١٩٢٧ ) و - شروق الشمس المغاربة - ( ١٩٢٩ ) وكذلك التمثيل في أفلام غيرة من المخرجين مثل أفلام « جايو العظيم » ( ١٩٢٩ ) لجيمس كور ، و « ثلاثة وجوه في الشرق » ( ١٩٣٠ ) لروى دل روث ، و « كما ترعيني » ( ١٩٣٢ ) لجورج فيتز موريس . لقد اضطر مون ستروهايم خلال هذه الأعمال لكي يكسب عيشه ، ولكنه بعد محاوله فاشلة لاعادة اخراج فيلمه « أزواج مخدوعون » لشركة « يونيفرسال » ، مع اضافة الصوت واستخدام شرط تكييف كل ذي اللونين ، وهي المحاولة التي استغرقت ما بين عامي ( ١٩٣٠ ) و ( ١٩٣١ ) ، استطاع مون ستروهايم أن يحصل على فرصته الأخيرة للأخراج من طريق وينفيلد شيهان الذي كان مستولا مبيذيا في شركة موكس ، بالتوقيع معه لاتحاد سينمائي مسرحية « التجوال في بروكواي » للولف دون باول في أواخر عام ١٩٣١ - بدور أحداث المسرحية حول فتاتين تقيمان معا في نيويورك بعد حضورهما اليها من مدينتهما الصغيرة - وكان من المقرر انتاج الفيلم اتجا متواضعا ( من نوع الأفلام التي كان يطلق عليها أفلام حرف « ب » وهي التي يتم عرضها في برنامج واحد بعد فيلم روائي آخر ، وذلك باستخدام ميزانيات محدودة ، على الرغم من أن الميزانية المقررة للفيلم كانت ٣٠٠ ألف دولار - وهو رقم كبير جدا بالنسبة لهذا النوع من الأفلام ) - ومع ذلك ، فقد بذل فيه مون ستروهايم جهدا كبيرا لكي يصفى عليه ثراه بصريا ولفرا ، وذلك في خلال معارنه مع المصور السينمائي جيمس وولج صو ( ١٨٩٩ - ١٩٧٦ ) - بدأ التصوير في الثاني من سبتمبر عام ١٩٣٢ بعد تأجيل المشروع مرات عديدة ، لينتهي التصوير على نحو نموذجي خلال تمائة وأربعين يوما في حدود الميزانية المقررة ، ولكن بدا أن حبكه الفيلم تحولت شيئا فشيئا خلال تصويره الى أن تكون دراسة نفسية مكثبة عن علاقة شخصية صليبة خفية تربط بين بطلتي الفيلم ، لذلك تار حول وورنزل نائب رئيس شركة فوكس عرضا رأى الفيلم ، وقرر منح عرضه ، وتم فصل مون ستروهايم ليعاد كتابة السيناريو ويتم عرض الفيلم على عدة مخرجين ، من بينهم آلان كروسلاند و دانيال وولش و سيدني لانفيلد و أدوين بولا والفريد ووكر ، ليتم عرض الفيلم في مارس ( ١٩٣٣ ) تحت عنوان « مرحلة أيتها الاخت » ، والذي كان يحتوى على ما يقرب من نصف المادة الأصلية التي قام مون ستروهايم بتصويرها ، على الرغم من أن اسمه لم يظهر في عناوين الفيلم - وهكذا بعد أن تم لصله المرة بعد المرة من شركات جيفرمال ، و م . م . ج . م . و باراماونت ، و « الفنانون المحبون » ، فان صناعة مون ستروهايم كصانع للأفلام كانت قد دفرت تماما ، ولم يسمح له بعدها بأن يعود للأخراج مرة أخرى ، فاضطر للعمل لفترة ككاتب للحوار في شركة م . م . ج . م . - مثلما اضطر كيتون من قبل أن يصل - قبل

ان يتحول نهولا كلفلا الى التمثيل ، ليس عامي ١٩٢٤ و ١٩٥٥ ظهر فون ستروهايم في حوالي انهم وخمس، فيلما المخرجين آخرين ، وادى ادوارا مهمة مثل ادواره في فيلم « الوهم الكبير » ( ١٩٢٧ ) لجان ريسوار ، و « عين ست بوليفار » ( ١٩٥٠ ) لبيلى وايلدر ، ومن خلال التمثيل استطاع ان يحيا حياة طيبة ، وان يكتب بعض الروايات وظل نجما مشهورا حتى وفاته في فرنسا في عام ١٩٥٧ .

كان اريك فون ستروهايم - الذى يجمع بين النزعات الرومانسية والدمرية اختناقية والكليية الساخرة - آخر المخرجين المستقلين الكبار في هوليود ، وآخر « مؤلف » للأفلام ( بمعنى انه كان يترك بصمة شخصية قوية على أفلامه التى كان يقوم بالاشتراك في السيرة من عناصرها الفنية ) . فقد كتب سيناريوهات معظم أفلامه ، كما كان يقوم أيضا بتصميم الديكور والاريا والتوليف ومساعدة مدير التصوير ، بالإضافة الى قيامه بتمثيل أدوار البطولة . لقد أصبحت الواقعية التى استحوذت عليه أسطورة من أساطير هوليود ، ولقد كانت الواقعية بالنسبة له ذاتها أداة تهدف لتحقيق النزعة الطبيعية الرمزية على طريقة الروائيين الطبيعيين في اواخر القرن التاسع عشر . مثل زولا وموبسان وكرين ونوريس ، وهى النزعة الطبيعية التى تستخدم أسلوب تراكم تفاصيل السطح الواقعي للأشياء كى تقودنا في النهاية تحت هذا السطح ، الى جوهر الوجود الانساني . لقد كانت تلك النزعة هى التى أدت الى رفض فون ستروهايم الطريقة محتاج جريعت ، وهو ما جعل أفلام فون ستروهايم تبيل الى تفصيل استخدام القطعة الطويلة زمنا - أو ما يعرف باسم « اللقطة المثيرة » - والتى يتم تكوين عناصرها من خلال استخدام عمق الكادر ، وحركة كاميرا محدودة ، لذلك فإن مثل هذه اللقطات توحى بتأثير طبيعي عن العلاقة بين الشخصيات وبعضها البعض ، وبينها وبين المحيط الذى تعيش فيه ، ولقد قام السائد والنظر الدوره يالان في مقالاته المهمة « تطور اللغة السينمائية » بوصف فون ستروهايم بأنه « سبد القصة السينمائية التى لا تتوقف أحداثها عن التدفق والحركة ، والتى كان يميل دائما الى الإبقاء بشكامل عناصر المكان . . . . . لقد كان يملك قاعدة واحدة بسيطة في الإخراج : تعامل العالم عن قرب ، واستمر في هذا التامل وسوف يتكشف لك هذا العالم في النهاية عازيا أمام عينيك بكل فسوته وقيته » . ومع أن فون ستروهايم كان فنانا يميل الى المنهج الطبيعي ، فقد كان في الوقت ذاته يمتنع بخيال ساخر ، ويسكن أن يرى ذلك في اكتشافه بعرض الانحرافات الجنسية ، فبو لم يكن يستخدمها كما كان يفعل دى ميل لدفعه فرائز الحماير ، أو حتى لاطهار نزوح نحو التمتع بمثلات

الحياة . كما كان يعمل لويستش . ولكن فون ستروهايم كان قريباً من العالم الذي سوف يتوصّل فيه ليما بعد ثوى يونويل ( كما سوف نرى في الفصل الخامس عشر ) . لهذا كان فون ستروهايم يستخدم الانحرافات الجنسية على أنها مجاز لتعطّل حضارى أكثر عمقاً وانتشالاً ، وهو الأمر الذى يؤكد أنه كان يملك نظرة للنسبة عبيقة ، لهذا فقد عادت إلى الظهور تبعات ميمتها في أفلام فون ستروهايم المهمة . وعلى النقيض التى تتناول فساد وتعطل الأرستقراطية الأوروبية ، وتعرض البورجوازية الأمريكية لخل هذا الفساد والتعطل ، وكذلك انحلال الجماعات . ان هذه النقيضات نلتصق عن تشالوم حضارى عميق يعود إلى أوروبا في نهاية القرن التاسع عشر ، وهو التناقض الذى يبدو أنه بقايا مريرة من النزعة المثالية التى فشلت في تحقيق أهدافها ، ولكن أفلام فون ستروهايم كانت تنصّص في نوع من التوازن مع هذه النظرة عن تعاطف واضح مع البشر ككافوك وقد وجدوا أنفسهم وسط تيار هدام يهدد الجنس البشرى .

لقد أطلق بعض الناص على فون ستروهايم نفسه صفة « المهمل الذاتي » . ولقد كان بالمثل - بعض من المهمل - ضحية لمزاجه الخاص وأسلوبه الخاصة ، لكنه كان أيضاً ضحية لتحجّيل هوليوود من بداياتها كشروع استشارى مغامر لبعض الأفراد ، إلى صناعة هائلة ومتكاملة أفقياً ورأسياً . وإن الدليل الملم على هذا التحول الجذرى في صناعة السينما الأمريكية يمكننا أن نراه في حالة الحصار التى وجد فيها فون ستروهايم نفسه كمنخرج بين عامى ١٩١٨ و ١٩٢٢ . لقد كان ما حدث بالنسبة لفون ستروهايم في هوليوود خلال العشرينيات هو ما حدث أيضاً بالنسبة لجريفيث وشابلن وكيتون ، الذين كانوا المخرجين والمنعجهين المستقلين النظام في فترة السينما الصاعدة في أمريكا ، فعندما بدأ فون ستروهايم وجريفيث صناعة الأفلام الروائية في كاليفورنيا الجنوبية خلال العقد الثانى من هذا القرن ، لم تكن هناك طريقة تقليدية صارمة في إنتاج هذه الأفلام ، لأن الأفلام الروائية كانت في حد ذاتها صناعة جديدة ، وعندما تطورت الأشياء مع الزمن كان على أشخاص - سواء كأفراد أم كمجموعة مثل هادى جيتكين أو كارل لايسل على سبيل المثال - أن يأتوا بأموالهم لاستثمارها في صناعة الأفلام ، وتكون تلك الأموال هي المصدر الرئيس للتمويل ، بينما كان فنانون مثل جريفيث أو فون ستروهايم يقومون بالإنتاج الفقل لهذه الأفلام بالمضى الحرفى لهذه الكلمة ، فقد كان من بين مسئوليات المخرج القيام بمهام عديدة مثل كتابة السيناريو ، واختيار الممثلين ، ومواقع الأحداث ، وتصميم وتنفيذ الديكور ، وتوفير كل العناصر الأساسية المطلوبة لتنفيذ التصوير . بالإضافة إلى القيام بالتصوير

والتوليد أيضا . وقد كانت تلك المستشفيات حينها تمنح المخرج حرية فنية وإبداعية كبيرة . وعندما تحول إنتاج الأفلام الأمريكية إلى ما يرمع اليه أي أنه قد أصبح يحتل المركز الرابع بين الصناعات الوطنية بين عامي ١٩١٩ و ١٩٢٧ ، بدأ هذا النظام الفردي المستقل في الإنتاج في التراجع لكي يسود نظام الاستوديو ( على طريقة استوديوهات ترابسل ، وكيوس ، وشابان ) ، ليتمهي الأمر إلى يد شركات صناعية احتكارية كبيرة مثل باراماونت و فوكس و م . م . ج . م . م . ، وبحلول عام ١٩٢٧ تأسس نظام الاستوديو في عملية صناعة الأفلام على مدى من الطرائق المتبعة لدى توماس إيس وماك سينيت في العقد السابق ، ولم يكن هناك داخل هذا النظام إلا مساحة شديدة الضيقة لكي تعيش فيها مواهب فردية ومتفرقة مثل كون ستروهايم أو كيتون أو جرليت ، ( هناك الكثير من الإيحاءات التي تناقش أسطورة اعتبار صناعة السينما « الصناعة الرابعة الكبرى » ، والتي اعتبرها العديد من مؤرخي السينما حقبة لا يطالبها الشك ، في خلال دراسة ج . دوجلاس جومري المنشورة عام ١٩٨٢ ، يتضح من خلال الأرقام أن صناعة السينما كانت في عام ١٩٣٣ تحتل موقعا من الصناعات الأخرى بين المركز السابع والثاني وانحسار الأرباح ، مما استتبع إذن أنها كانت رابع الصناعات الكبرى في العقد السابق ، ويمتد الباحث أن صناعة السينما ذاتها هي التي روجت هذا الزعم خلال العشرينات . كنوع من أنواع الاعلاء ، وربما أيضا لتبarrass بعض المصنوع على الإدارات الحكومية - وقد يكون كل هذا صحيحا ، ولكن كانت صناعة السينما الأمريكية مهمة من منظور الاجتماعي وليس من المنظور المالي الصرف - أي من خلال تأثيرها القوي والدائم على منظومة القيم لدى العدد الهائل من المتفرجين الذين كانوا يقبلون على مشاهدة الأفلام - فإن صناعة السينما الأمريكية كانت هي المؤكد أقوى الصناعات على الإطلاق من النوبة الصناعية ، وهي القوة التي سبقت تحول إلى الإذاعة والتلفزيون في فترة لاحقة كوسيط للاقتصاد الجماهيري والسيطرة على أفراد المجتمع ) .

ولقد كان محيى عصر الصوت حاسما في مجال سيطرة نظام الاستوديو في الإنتاج ، وتراجع دور المواهب الفردية للفنانين ، فقد اضطررت الشركات إلى التفرغ كليا هائلة من الأموال لاستكمال التحول للصوت ، في فترة كانت هي ذاتها بداية عصر الكارثة الاقتصادية الكبرى في أمريكا ، والتي مارست دورها أيضا في أن تدفع الصناعة إلى مزيد من الضممة الإنتاجية لتحقيق قدر أكبر من الكفاءة وضمان الربح على حساب المواهب الفردية - وهكذا اختفى المخرج الذي يقوم بالإشراف على العملية الإنتاجية ، ليحل محله مفهوم « المنتج المثل » الذي كان نموذج الأمل

هو إيرفينج تولبرج في شركته « م . ج . م . » ، وهو الرجل الذي أحدث  
 جرعا عظيما في الأسئلة الفنية للأفلام مثل « دوجات سادجات » ،  
 و « الجشع » ، لهذا فإن حلول عصر الصوت كان يعني الكثير بالنسبة  
 لسينما الأمريكية ، أكثر من مجرد تحول نجوم عصر السينما الصامتة  
 الذين كانوا يشبهون انصاف الآلهة لكي يظهروا على الشاشة كبشر  
 عاديين ، قد يطقون الكلمات بكلمات ولغات ، مثلهم في ذلك مثل كل  
 الناس . فقه كل التحول لصوت يعني أيضا بالنسبة لسينما الأمريكية  
 شيئا أكثر عبقا من مجرد ذلك الطابع الكسوف في إيقاع الأفلام الذي  
 سببته التقنيات البدائية آنذاك في تسجيل الصوت ، ولكنه كان يعني  
 في جوهره تحول صناعة تقوم على المشروع الفردي المقاصر ، والتي يقودها  
 بعض صناع الأفلام المتنوعين بخلق الأفلام ذاتها ، إلى أن تكون صناعة  
 تكنولوجية ضخمة يسيطر عليها مديرون يمثلون أصحاب الأسهم ،  
 ويمارسون سلطة مطلقة على كل العناصر الفنية بهدف تحقيق أكبر قدر  
 من الأرباح . لقد كان الأمر يشبه في العديد من جوانب الحياة الأمريكية  
 المعاصرة ذاتها - والتي تضمنت اليها وسائل الاتصال الجماهيرية ، ونموذج  
 الاستهلاك الجماهيري الهائل ، ووسائل الانتقال السريعة - وهي الحياة  
 التي شهدت خلال العشرينيات مولد الرأسمالية الصاعدة . لقد كان هذا  
 العهد في تاريخ السينما الأمريكية هو الفترة الوحيدة التي لم يكن يسمح  
 فيها للمواهب الفنية الحقيقية أن تتصرف عن أعمالها وحجبتها ، وهو ما أدى  
 بالضرورة إلى تدميرها دون حلقة أو رحمة »



## حلول عصر الصوت ( ١٩٢٦ - ١٩٣٢ )

### الصوت على الشاشة

بعد اختراع السينما ذاتها ، كان أكثر الأحداث أهمية في تاريخ السينما هو إضافة الصوت إليها ، وفي الحقيقة أن فكرة الجمع بين الصور المتحركة ونوع ما من الصوت المتزامن كانت موجودة منذ أن كانت السينما مجرد فكرة في ذهن مخترعيها ، فان توماس ادسون على سبيل المثال كان يبيع اختراعه الكاينيتوجراف على أنه يبيع مصباحة بصرية لاختراعه الأصل الفونوجراف ، كما نجح فليكسون في عام ١٨٨٩ في أن يحقق نوعا من التزامن بين الاثنين ، كما كان هناك مخترعون آخرون مثل جورج ديميني وأوجست هارون في فرنسا ، ووليم فريز - جرين في إنجلترا ، يقومون بتجريب آلات تجمع بين الصوت والصورة في أواخر القرن التاسع عشر ، ولقد شهد معرض باريس الدولي في عام ١٩٠٠ ثلاثة نظم مختلفة يمكن بها تحقيق التزامن بين تسجيلات الفونوجراف والشرائط السينمائية ، وهي الفوتوغراما ، والكروونولون ، والفونو - سينما - تياتر ، وهذا النظام الأخير كان يتضمن شرائط من دقيقة واحدة ليمطر النجوم الكبير من عالم المسرح والأوبرا والباليه ، كما قام أوسكار مستر في ألمانيا بإنتاج أفلام قصيرة ذات صوت متزامن ، وكان بروج لها على أنها لعبة أو بدعة جديدة في عام ١٩٠٣ ، لكنه بحلول عام ١٩٠٨ كان قادرا على تزويد أصحاب دور العرض بأفلام تصاحبها موسيقى مسجلة ، ولقد حقق نظام الكرونولون الذي ابتكره بيومون شهرة في بريطانيا ، وهي الشهرة التي نالها أيضا نظام الفيلافون الذي ابتكره هيبورث ، كما استطاع ادسون في الولايات المتحدة أن يطلق شهرة مماثلة بنظامه في الجمع بين الصورة والصوت ، والمعروفين باسم السينتوفونوجراف والكاينيتوجراف .

دور في هذه المظن البدائية يعتمد على الفونوجراف كمصدر  
نسب انصاحب للعرض السينمائي . وكانت الأدوات الأولى مستخدم  
اسطوانات من السحح تحولت فيما بعد الى نظام الأقراص ، ولكن هذه  
وراء كانت تشترك في ثلاث صعوبات رئيسية : مشكلة التزامن بين  
سجل الصوت وتسجيل الحدث على شريط سينما . ومشكلة تكبير الصوت  
كثير يصحح مسدودا لجمهور كبير . ومشكلة المدى الزمني القصير نسبيا من  
الاسطوانات والقرص . بالمقارنة مع الطول المصادق لشرائط الصور المتحركة .  
ولم يدم من المسكنة لأدنى جرئيا باستخدام أدوات ضبط كان المصنوع  
صيا تطبيق النظامي التام بين الصوت والصورة ، لكنها لم تكن تحقق  
بعضا عمليا عنه استخدما . فلو أن ابرة الفونوجراف قلقت من طريق  
الخطا فوق الاسطوانات أو القرص ، أو لو أن شريط الفيلم تمزق في آلة  
العرض أو توقف للمحطة . فإن استعادة متعيق التزامن بين الصوت  
والصورة يصبح مستحيلا . أما مشكلة تكبير الصوت فقد تم التعامل معها  
على طريق اعداد مجموعة كبيرة من السماعات خلف الشاشة ، على الرغم  
من أن بعض التجارب قد بدأت حوالي ١٩١٠ في استخدام السماعات ذات  
الهواء المضغوط من النوع الذي يستخدمه اليوم . أما المشكلة  
الثالثة فقد كانت تمثل صعوبة حقيقية ، إذ أن طول الفيلم الروائي المعتد  
بحول عام ١٩٠٥ كان يتجاوز بكثير المفاصل الأربع التي هي المدى الزمني  
لتسجيل الصوت فوق اسطوانة الفونوجراف ، والدقائق الخمس للقرص  
دي لانتني عشرة بوصة . ولقد حاول البعض حل هذه المشكلة باستخدام  
عدة آلات من الفونوجراف في وقت واحد ، تبعا كل منها بعد أن تنتهي  
مباغتتها . ولكن ذلك لم يقدم حلا للمشكلة لأن الانتقال من آلة إلى أخرى  
كان يؤدي في الأغلب إلى فقدان التزامن ، كما أن محاولة استخدام الأقراص  
ذات الحجم الكبير أدت إلى حودة أقل في تسجيل الصوت . وفي السنوات  
التي سبقت الحرب العالمية الأولى كانت الأفلام الروائية تزاد طولا .  
بالإضافة إلى اعتمادها على التوليف الأكثر تعقيدا ، وهكذا تولفت تماما  
التجارب التي تهدف إلى الجمع بين الفيلم والفونوجراف ، وإن ظلت بعض  
آثارها خلال فترة الحرب في بعض الأفلام القصيرة ذات اللقطة الواحدة .  
والتي يتم الترويج لها على أنها لعبة مسلية .

ومع ذلك ، فإن التمسك في تحقيق التكامل بين الفونوجراف  
والسينما لم يؤد إلى الصمت المطبق للصنوع المتحركة ، ففي الحقيقة  
أن السينما الصامتة لم تكن صامتة ، فقد كانت المؤثرات الصوتية يتم  
استخدامها عن طريق أشخاص يقومون بمحاكاةها في دور العرض ، أو  
بمستخدم بعض الآلات التي انتشرت بصد عام ١٩٠٨ مثل أليكسس

وكينيا لون ، اللذين تلزمان باعلاق بطش المؤثرات الصوتية ، بالإضافة إلى أن الموسيقى الحية التي يتم عزفها لمصاحبة الفيلم كانت جزءا من فن السينما منذ بداياتها الأولى ، ففى عرض سينماتوجراف لومبير لي جران كافيه فى باريس يوم ٢٨ ديسمبر ١٨٩٥ ، كان هناك عازف البيانو يصاحب عرض الصور المتحركة ، كما كان ميليس يقوم بنفسه بمزج المصاحبة الموسيقية على البيانو فى العرض الأول لفيلم « الرحلة إلى القمر » فى باريس عام ١٩٠٢ . لهذا ، فإن كثيرا من دور العرض الصغيرة والرخيصة كانت تتعاقد مع عازفى البيانو خلال العقد الأول من القرن ، لكل يرتجلوا الموسيقى الملائمة للمشاهد المعروضة . لكن عندما بدأ طموح الفيلم الروائى المتسلسل فى الزيادة من بكرة واحدة (حوالى ست عشرة دقيقة) بمعدل عرض الفيلم الصامت فى ١٦ كادرا كل ثانية ( يصل إلى ما بين ست وعشر بكرات ( أى من تسع إلى ١٦ دقيقة ) بين عامى ١٩٠٥ و ١٩١٤ ، كان السرد السينمائى بدوره قد أصبح أكثر تعقيدا وتركيبا ، وتلك فإن طريقة العزف الارتجالى المتقطع خلال العروض السينمائية لم تعد ملائمة ، وتم استبدال مصاحبة موسيقية متواصلة بها ، يتلائم فيها نوع الموسيقى المعزوفة مع كل مشهد ، والسيل الذى يجمع بينه وبين المشاهد الأخرى .

ولقد شهدت تلك الفترة أيضا تراجع أداء دور العرض المتواصلة « النيكلا أوديون » لتعطل محلها « قصور الأحلام » التى فتحت للألاف من المشاهدين ، وحوالى مائة من العازفين الأوركسترايين ، أو أنها كانت على أقل تقدير تحتوى على أودغن كبير من لوب وويلينزور ، الذى كان يتيح الحصول على مدى كبير من المؤثرات الأوركستراية - وفى تلك الفترة نفسها كان الفيلم الروائى الطويل قد أصبح الشكل السينمائى السائد فى الغرب ، لهذا فإن العديد من المنسحين كانوا يترمون بالتصامع مع مؤلفين موسيقيين لوضع نصوص موسيقية خاصة بأفلامهم الكبيرة ، وهو ما تطور فيما بعد لكن يعمل خلال العشرينيات كالأفلام الرزاق الطويلة - بصرف انتظار عن كتبها أو جودتها - والتي كان يتم توزيعها بصورة يكتيب يقترح بعض الانتظارات الموسيقية الملائمة ، وتوليت استخداما خلال عرض الفيلم . ولقد كان أول نص موسيقى يتم دالقه خصيصا لسينما هو النص الذى ألفه كلوى سمان - صانعى تام ١٩٠٧ لفيلم « اغتيال دوغ جيز » ( ١٩٠٨ ) لشركة « فيلم الفى » - ومن بين النصوص الموسيقية المهمة والمؤلفة خصيصا للأفلام فى عصر السينما « الصلابة » ، موسيقى جوزيف كارل بريل لفيلم جريمت « بولكاته » ( ١٩١٥ ) ، و « التمسك » ( ١٩١٦ ) ، وموسيقى هينكوتو شينزينجر لفيلم توماس ايدس « المضارة » ( ١٩١٦ ) ، وموسيقى

هوجر رينولد ليفيل جيمس كروز « العربية المصنعة » ( ١٩٢٥ ) ، وليفيل مورانو « الشرق » ( ١٩٢٧ ) ، وموسيقى لويس جوتشوك لميليس جريفيت « برامز متكررة » ( ١٩١٦ ) ، و « أيتام العاصفة » ( ١٩٢١ ) ، وموسيقى مورتيمر ويلسون « صلم دو حلس ميرياكس » « لعي بغداد » ( ١٩٢٣ ) ، وموسيقى وليم فريدريك بينر « لفيلم جريفيت « الطريق إلى الشرق » ( ١٩٢٠ ) ، وموسيقى لورنواي « لفيلم جون بورد « الحصان الحديدي » ( ١٩٢٤ ) ، وموسيقى ليو كيهن « لفيلم أريك فون منور « هيلم » ( ١٩٢٤ ) ، أما في أوروبا ، فقد كتب أدموند هايتر « نصوصا موسيقية نورية رائدة لفيلم أيزنستين » « بوتمكن » ( ١٩٢٥ ) .

و « أكتوبر » ( ١٩٢٨ ) ، كما ألب جوتفريد هوبرت « موسيقى فريتر لانج سيغل « ( ١٩٢٣ ) ، و « هنريوليس » ( ١٩٢٦ ) ، كما أن مؤلفين موسيقيين أوروبيين كبارا كتبوا نصوصا موسيقية لسينما خلال العشرينيات ، ومن بين هؤلاء أريك سلاتي ، داريوس ميلود ، ارتور اوينجر ، جاك ايبر ، يان سيبيليوس ، بول هينديت ، وديمتري شوستاكوفيتش .

### الصوت على الشريط

لقد مضى مع تطويع اسيسما فانها ذلك المفهوم الذي يتبادى بان الصناعات الصوتية تتكامل مع وتطوى العبودية على التجربة السينمائية . ولكن لان عددا قليلا فقط من دور الفرس في المدن الكبرى هي التي كانت مجهزة لاستخدام الاوركسترا او حتى الاوركسترا الضخم ، فقد استمرت خلال الحرب العالمية الاولى وبسببها محاولات البحث عن وسائل فعالة وقليلة التكلفة لتسجيل الصوت في اجل عرضه مع الافلام . لتبدأ آنذاك تجارب التحول من التسجيل فوق القرص الى التسجيل فوق الشريط . لقد توصل الكيميون الى النتيجة المطلوبة بان حل المشكلة الكبرى في تطبيق التزامن ، والتي كانت تحدث دائما باستخدام نظام القرص ، يمكن حلها بتسجيل الصوت فوق شريط الفيلم نفسه والذي تطبع فوق الصورة . ولقد سبقت ذلك محاولات لتسجيل الصوت صوئيا ، وذلك بتحويل الموجات الصوتية الى نمط تتابع فيه الاضواء والظلال . وعلى الرغم من ان هذه المحاولات بدأت قبل اختراع الكاينيتوجراف نفسه ( الذي يجمع بين الفيلم والاسطوانات فوق القرص ) ، فان اول محاولة ناجحة لتسجيل الصوت بشكل مباشر على شريط الفيلم جبا الى جنب شريط الصورة كانت من انجال يوجين اوجستين كوست ، الذي كان مساعدا سابقا لنيكسون ، حين استخدم الاختراع البريطاني المسجل في عام ١٩٠٧ لتحويل الشريط الضوئي لتسجيل الصوت الى نبضات كهربية ، باستخدام خلايا كهروصوتية من مادة السيلينيوم . ( لقد كان هذا يعني ان العلماء نجحوا في تسجيل الصوت

وتحويله الى شرائط صوتية ، ولكنهم لم يكونوا يعرفون قبل هذا الاختراع البرياني كيف يستبدون الصوت مرة اخرى من حلة الشريط الضوئي .  
ولقد كان العمل العلمي كذلك المشكلة باستخدام الموصلات الكهروضوئية التي تقوم بتحويل الضوء الى طاقة كهربائية ، ومن ثم الى موجات صوتية مرة اخرى ) . وعلى الرغم من ان لوست لم يجد من يقوم بتحويل نظامه الذي اكتمل عام ١٩١٠ ، وحصل اسم « فوتو سينغافون » ، فان تجارب لوست قد أصبحت هي الأساس الذي اعتمد عليه اختراع « الفوتوفون » لشركة « آر . سي . آيه » ، والذي كان يمثل واحدة من الطريقتين اللتين استعملتهما هوليبود في بدايات السينما الناطقة ، وتعتمدان على تسجيل الصوت فوق الشريط . كما كان هناك رالف آجر في تقنيات الصوت فوق الشريط وهو المخترع البولندي الأمريكي جوزيف تايكو سينغافون الذي أجرى تجارب عديدة لتحويل الصوت الى ضوء ، من خلال التباين الذي يحدثه الصوت على شحنة من الفازل ، وذلك في بدايات عام ١٨٩٦ ، ولكن النظام الذي كان من الممكن تطبيقه في استخدام الصوت الضوئي أو الصوت فوق الشريط لم يكتمل الا في فترة ما بعد الحرب .

وفي عام ١٩١٩ قام المخترعون الألماني الثلاثة - جوزيف انجل وجوزيف هاسبول وهانز فوت - بتسجيل اختراعهم المسمى « تراسي - اوجون » وهو ما يعني حرفيا العمل الذي اجزء ثلاثة ) ، وهو نظام يتيح تسجيل الصوت فوق الشريط باستخدام خلية كهروضوئية لتحويل الموجات الصوتية الى نبضات كهربائية ، ثم تحويل النبضات الكهربائية الى موجات صوتية ، التي يمكن تسجيلها فوتوغرافيا على حافة شريط الفيلم . ولذلك فقد كانت آلة العرض السينمائي التي قاموا بتصميمها مزودة بصباح ضوئي خاص « يقرأ » هذه الموجات الضوئية المسجلة فوق الشريط ، لتسقط الضوء والظل فوق خلية كهروضوئية تقوم بترجمة هذه الاضواء والظلال مرة اخرى الى موجات صوتية خلال مرور الشريط في آلة العرض ، وبذلك يتحقق شحان التزامن الدقيق بين الصوت والصورة . كانت هناك مشكلة اخرى في عرض الافلام تجعل مرورها في آلة العرض يتعرض أحيانا للابطال أو الاسراع في حركته ، وربما تعرض ايضا للتزق - وإذا لم يكن هذا الأمر مميا وحيويا في ادراك المتفرج لما يراه على الشاشة ، فإنه كان يسبب تشوها جوهريا في الصوت يستحيل معه ان يفهم المتفرج ما يسمعه نتيجة التغير في سرعة حركة الشريط ، لقد كان مطلوبوا ان اختراع أداة تحقق السرعة الثابتة لمرور الشريط في آلة العرض ، وقد حققها اختراع ال « تراسي - اوجون » من خلال زوج من « الحفافة » التي تضمن منع التذبذب في سرعة عرض

الشريط . وذن اصحاب الاختراع قاموا بحفظ حقوقهم في استخدامه ، فقد كان لزاماً على المستغلين بتصنيع آلات الصوت الضوئية ما بين عامي ١٩٢١ و ١٩٢٧ أن يحتاروا ما بين أن يدعوا مقابل حق الانتفاع باختراع « حداثة » ال « ترائي - ارجون » ، أو أن يسرقوا هذا الحق ، أو أن يقوموا بتسويق آلات ذات جودة أقل . ولقد تم بيع حق امتلاك ال « ترائي - ارجون » أخيراً الى شركة فوكس في عام ١٩٢٧ . ( وهي الصلقة التي اعترفتها المحكمة العليا في الولايات المتحدة غير قانونية في عام ١٩٣٥ ) . كما تست صلفقات مماثلة في أوروبا ما بين عامي ١٩٢٨ و ١٩٢٩ .

وكال المخترع الأمريكي لي دي فوريس ( ١٨٧٣ - ١٩٦١ ) قد يوصل الى تطوير حاسم في تقنيات البث الاداعي عام ١٩٢٣ . وقام بتسجيل نظام خاص بتسجيل الصوت على الشريط حبيبه بنظام الترائي - ارجون . والذي كان يتيح أيضاً حلاً كاملاً لمشكلة تكبير الصوت . فقد كان دي فوريس يحاول منذ عام ١٩٠٧ تحسين الاستقبال الاداعي ، كما قام بتسجيل اختراع انبوية « الترائود » ، التي تقوم بتكبير الصوت عن طريق استخدام صمامات ثلاثية الكهربية ، كما أنها تقوم بتكبير الصوت الذي يستقبله الكهروني وتضله الى السماعات . ولقد أصبحت تلك الاداة أساسية في تقنيات كل النظم الصوتية التي تحتاج الى تكبير الصوت ، مثل الاذاعة والفيلم الساطق والتسجيلات الصوتية الدقيقة والتليفزيون ، وذلك لأنها تعزل في مجال تسجيل الصوت واستعادته ما تعزله العنسة بالنسبة لتصوير الصور وعرضها ، أي أنها كانت بكلمات أخرى تتيح توصيل الرسالة أو الإشارة الى عدد كبير من المستغلين في وقت واحد . ( قام دي فوريس ببيع حق استغلال صمام « الأوديون » في ألوانغ الى شركة التليفون والتليفزيون الأمريكية في عام ١٩١٢ . مما أتاح لها أن تبدأ مشروعها الضخم في إقامة الدوائر التليفونية عبر الولايات المتحدة من الشاطئ الشرقي حتى الشاطئ الغربي في عام ١٩١٥ ، كما قام أيضاً ببيع حقوق استغلال صمام « الأوديون » باستخدامه في الراديو لنفس الشركة في عام ١٩١٤ ) . وقد بدأ اهتمام دي فوريس بتطوير « الأفلام الناطقة » في عام ١٩١٩ . عندما أدرك أن التكامل بين صمام الأوديون ونظام التسجيل الضوئي للصوت فوق الشريط سوف يتيح تكبيراً أكبر للصوت أكثر مما يتبعه نظام صوتي آخر خلال تلك الفترة ، وبحلول عام ١٩٢٢ كان دي فوريس قد بذل كل جهده في بحث تكاميل استخدام اختراعه على نحو تجاري ، لذلك قام في نوفمبر من ذلك العام بتأسيس شركة « فونر ليلم » لإنتاج سلسلة من الأفلام الناطقة

التصيرة . بالتعاون مع هوجو ريزنفلد ، الذي كان يؤلف الموسيقى لبعض الأفلام الصامتة .

ومن خلال العمل في استوديوهات نورما تالميدج في مدينة نيويورك، استطاع دي فوريسست أن يصنع العديد من الأفلام « الفونوفيلم » ذات البكرة أو البكرتين كل أسبوع ، وهي الأفلام التي حققت نجاحا كبيرا لانتاج حوالي أربع وثلاثين في دور العرض على الساحل الشرقي في أواسط عام ١٩٢٤ لاعادة تجهيزها لتكون صالحة لعرض هذه الأفلام . كما بدأت خصوس دار عرض أخرى في غس الطريق في أماكن متفرقة من الولايات المتحدة وبريطانيا وكندا . ولقد كان المصنعون في أفلام دي فوريسست متفاوت الجودة . ولكنها كانت تستخدم الصوت بطريقة أو بأخرى . فقد كانت تتضمن مقطوعات جاهزة من مسرحيات الأوبرا الكبرى ، وبعض عروض الأداء الموسيقي لعازفين مشهورين ، وفصولا من مسرحيات الفودفيل الشهيرة ، ومشاهد من المسرحيات ذاتة الانتشار ، وبعض الخطب التي يلقيها أشخاص بارزون مثل الرئيس كالفين كوليدج والنائب دوبرت لافوليت والكتاب جورج برنارد شو ، بل أن بعض هذه الأفلام كانت تحتوي أحيانا على قصص مؤلفة خصيصا لها . ( من المحتمل أيضا أن دي فوريسست استخدم طريقة « القويز فيلم » لكن يتجح الوقت الكافي لتسجيل النص الموسيقي لريزنفلد لفيلم « العربدة المقتاة » عام ( ١٩٢٤ ) لجيمس كرود ، ولفيلم « صبيجفريد » في عام ( ١٩٢٥ ) لفريتز لانج . ولكن المعلومات التاريخية في هذا الصدد غير واضحة تماما . وعلى الرغم من أن دي فوريسست حقق بعض النجاح الجماهيري في خلال الألف فيلم المناطق القصير التي صنعها في نيويورك بين عامي ١٩٢٣ و ١٩٢٧ ، إلا أنه لم استطع أن ينجح في محاولاته إثارة اهتمام متجني هوليوود في احتراعه « الفونوفيلم » ، لأنه لم يكونوا يريدون أنذاك أن يدفعوا المال اللازم للتحويل الكامل في نظم الإنتاج والعرض نحو السينما الناطقة ، فقد قسم عرضا في بدايات عام ١٩٢٣ إلى أساطين الصناعة الكبار مثل كارل لايمل في شركة يونيفرسال ، ولدولف زوكور في شركة باراماونت ، ولكنه تولى بالتجاهل . فقد كان المسئولون التنفيذيون في الشركات يميلون لاعتبار الأفلام الناطقة بصفة مكلفة ليس لها مستقبل . إلا أنها قد تسهر من يقوم باستثمار أمواله فيها . وهكذا فإن أبا من المسئولين في هوليوود لم يظهر أقل اهتمام باحتراع « الفونوفيلم » ، إلا أن النجاح الهامجي لطريقة « الفيتافون » المنافسة لتسجيل الصوت فوق القرص قد دلحهم إلى إعادة النظر في امكانات التحول إلى الصوت في عام ١٩٢٦ .

## السينمايون

كان السينمايون نظاما معقدا يصعد على تسجيل الصوت فوق النرحس . قامت بطوريه معامل بيل للتليفونات ، التي كانت مؤسسة تابعة لشركة التليفون والتليفراف الأمريكية ، لكن اختراع السينمايون في بدايته لم يرض راجيا من هريودر بسبب كراهية أصحاب الصناعة السينمائية آنذاك للانتقال الى عصر السينما الباطقة . فعندما حاول المسئولون في معامل بيل سوق هذا النظام الى الاستوديوهات الكبرى في عام ١٩٢٥ ، قوبلوا بالرفض المذهب ، فيما عدا شركة اللام « اخوان واوثر » الصغيرة التي دلت المقصرة بالتحول للسينما الناطقة ، والتي كانت تعاني من بعض المصاعب المالية آنذاك ، على الرغم من الشائعات التي كانت تقول انها على حافة الانلاس ، قائما في الحقيقة كانت تريد ان تقوض مخاطرة التوسع لتستطيع مواجهة المتنافسين الكبار ، مما أدى الى بعض المشكلات في السيولة المالية لديها ، لذلك فقد فكر المسئولون التنفيذيون بالشركة في ان التحول للصوت يمكن ان يصبح في أيديهم مناورة هجومية وليست دفاعية من أجل تحقيق أهدافهم . وهكذا قامت شركة « اخوان واوثر » في ابريل عام ١٩٢٦ . بدعم مال من مجموعة جولسمان سكاكس المصرفية في رول ستريت . بتأسيس مؤسسة « سينتافون » والتي بدأت باستعادة حق تأجير نظام السينمايون ، كما قامت أيضا بمقابل ٨٠٠ ألف دولار بشراء حق تأجير هذا النظام من الباطن الى شركات السينما الأخرى . ولم تكن هذه الشركات حينئذ آنذاك يصنع « الأفلام الناطقة » . بل ان شركة « أفلام واوثر » طسها لم تكن تفكر في ذلك . وإنما كان ما تفكر فيه هو ان السينمايون يمكن ان يتيح مصاحبة موسيقية متزامنة لكل اللامها ، مما يشجع دور العرض الصغير التي لا تستطيع توفير غرفة أوركسترا لية على عرض هذه الأفلام ، وقد قامت شركة « واوثر » آنذاك بتوزيع بيان رسمي على أصحاب دور العرض الصغيرة يؤكد لهم ان « اختراع السينمايون سوف يتيح لكل عروض الصور المتحركة ان تكون مصحوبة بموسيقى أوركسترا لية بصرف النظر عن حجم دار العرض » . ولأن شركة « واوثر » وضعت كل إمكانياتها مع طام السينمايون ، فقد قررت ان تنظم له حملة دعائية واسعة تبين تكاليفها الاجمالية ما يزيد على الثلاثة ملايين دولار . وهكذا تم العرض الأول لفيلم « دون جوان » ( ١٩٢٦ ) من اخراج آلان كروسلاند في ٦ أغسطس ١٩٢٦ في قاعة « صرح واوثر » المكيف ، في الشارع الثاني والخمسين في حي بريدواي من مدينة نيويورك . وكان هذا الفيلم هو أحدث أفلام جون نارسون التاريخية شديدة الالهاز ، والتي تم فيها استخدام نظام السينمايون بموسيقى أوركسترا لية يعرفها أوركسترا نيويورك الفلهارمونى .



ولقد سبق عرض هذا الفيلم الروائي الطويل برنامج امتد ساعة كاملة وتكلف مليون دولار من الألام القصيرة الناطقة ، التي رأى فيها الجمهور نجوم أوربا متروبوليتان وأعضاء أوركسترا نيويورك الفيلهارموني . وكان يسبق كل ذلك خطبة سينمائية قصيرة ينقلها ريل هيز - رئيس المؤسسة الرقابية آنذاك - يعلن فيها « بداية عصر جديد في الموسيقى والصوت المتحركة » . ( كان تحول دور العرض إلى نظام تكييف الهواء بألف التكاليف ، إذ كان يبلغ حوالى ٤٠ ألف دولار لكل دار عرض ، إلا أن دور العرض المكيفة قد أصبحت من إحدى السمات الأساسية لعظم دور العرض الأمريكية الكبرى خلال العشرينيات ، وفيما عدا فترة توقف قصيرة خلال الحرب العالمية الثانية ، فإن التحول إلى نظام تكييف الهواء ظل مستمرا ، حتى أن ثلاثة أرباع دور العرض الأمريكية كانت مكيّفة بحلول عام ١٩٥٠ ، لأن تكييف الهواء كان يمثل عنصر جذب للجماهير خلال شهور الصيف ، وهو ما أدى في النهاية إلى أن تكون هذه الشهور هي الموسم الرئيس لصناعة السينما الأمريكية ) .

لقد كان نظام الفيتافون بعض يمثل طريقته جديدة تماما في تاحة الملكية للموسيقية المتزامنة للأفلام ، الصامتة ، ولقد نجح في هذا نجاحا كبيرا ، فقد استمر برنامج شركة « وارنر » في مدينة نيويورك ثمانية أسابيع ، شاهده خلالها أكثر من نصف مليون شخص دعوا ما يقرب من ٨٠٠ ألف دولار . كما أن عروضاً مماثلة استطاعت أن تحقق أوقاما قياسية أدت إلى تراجع مبيعات الأقراص الموسيقية المسجلة في شيكاغو ولوس أنجلوس وديترويت وسانت لويس ، وفي العديد من المدن الأوربية . كما أسحق القاد على الترحيب بنظام الفيتافون ، ووصفوه بـ « صياغات مثل » خارق في مراعاته « و » مستحيل تصوره « و » « محبوبة العالم الثامنة » . كما كتب عالم الميرياء من جامعة كولومبيا مايكل بويش عن خطبة حير الصورة أنها « تمثل أقصى ما يمكن تحقيقه العلم في أن يحدث الروح في الجهاد » . ومع ذلك ، فإن مستقبل الفيتافون ظل غامضا حتى نهاية عام ١٩٢٦ ، فلم يكن أحد يستطيع أن يقرر آتذاك إذا ما كان المستقبل الجماهيري الدافئ ، والترحيب النقدي كافيا أمرا عابرا من الإعجاب بسحر هذا الاختراع الجديد ، أم أنه كان يمرر عن اهتمام حقيقي بالأفلام الناطقة ، ولكن كما كتب المؤرخ هادى جينولد ما « شركة وارنر » كانت مضطرة لقبول المفارقة في ألا يكون نظام الفيتافون مجرد بدعة سريعة الزوال . ييسا كانت كل الشركات الأخرى مضطرة ، وهوذا لقبول مخاطرة أن يكون هذا الاختراع بالمثل مجرد بدعة .

لقد كانت كل الشركات الأخرى - فيما عدا شركة « وارس » - لديها الأسباب القوية للأمل بأن الحساس والترجيح باختراع الفيافون سوف يكون عامرا ، لأن الحقيقة أن التحول الكامل للصوت سوف يتطلب مبدعا هائلا من المال ، وربما يؤدي في النهاية بالصناعة السينمائية إلى الانهيار المالي . الانتقال إلى الصوت سوف يستلزم بناء استوديوهات حديثة مجهزة بأجهزة تسجيل صوتي عالية التكاليف - ( وطيفا لما يذكره الكسندر ووكر في كتابه عن هذه الفترة - فإن حلول الصوت كان يعتبر بالنسبة لعظم الاستوديوهات ، ليس مجرد إعادة التجهيز وإنما الإحلال الكامل ، فما أغرى الرواد الأوائل للصناعة للانتقال إلى شمس كاليفورنيا وضواها الفاسر ، كان إمكانية بناء الاستوديوهات باستخدام الزجاج وسوائل الخشب الرقيق . أيضا تتطلب الاستوديوهات الصوتية الحرائط السمكية من الطوب والملح - كما أن الخشب المستخدم لابد أن يمر بمراحل عديدة من التجهيز حتى لا يؤثر في التسجيلات الصوتية . بالإضافة إلى ضرورة استخدام العزل المطاطي لكل الأبواب ، بل أن مواقع التصوير في الاستوديوهات في تلك الأيام كان من الضروري أن تحاط بخندق يبلغ عرضه من جميع الأركان عشرين قدما للتخلص من صدى الصوت ) .

كما كان الأمر يتطلب أيضا أن ألا من دور العرض في جميع أنحاء البلاد - والتي كانت مملوكة حينئذ لشركات الإنتاج نفسها - يجب أن يتم تجهيزها بمعدات الصوت . بل ربما تطلب الأمر أيضا تجهيزها بمعدة نظم صوتية في وقت واحد ، حيث أن الصناعة لم تكن استقرت عندئذ على نظام بعينه . ( كان التجهيز باختراع الفيتافون يتكلف عام ١٩٢٧ حوالي ٢٥ ألف دولار لكل دار عرض ) - كما كان التحول للصوت يعني أيضا أن كل شركة سوف تجد لديها فجوة وكما هائلا من الأفلام الصامتة التي لا نفع فيها ، والتي تمثل ملايين الدولارات من رأس المال المستثمر كما أن الصناعة سوف تفقد جزءا هائلا من السوق الخارجية لأن الأفلام الصامتة كانت تعرض فيها بسهولة بعد ترجمة الماوير الفرعية إلى اللغة المحلية ، وهو الأمر الذي كان صعبا في حالة إضافة الحوار المنطوق إلى شريط الصوت . علاوة على ذلك ، فإن « نظام التهجيم » الذي تأسست عليه السينما الأمريكية وساعدها على أن تباع بضعفها في جميع أنحاء العالم ، سوف يقع في حالة فوضى كاملة عندما يبدأ الممثلون والممثلات في التحدث بجمل الحوار . وهم الذين تدربوا فقط على فن التمثيل الصامت ، وهو ما عبرت عنه مجلة نواياتي آنذاك عندما طرحت السؤال : « ماذا يمكن أن يحدث لدور العرض الفضة المزودة بفرق أوركسترا عالية التكاليف ، لو كان في استطاعة كل إنسان يملك رأسمال تافها أن يبنى دار عرض صغيرة تقدم لروادها موسيقى رائعة الجوال من خلال الشاشة ؟ » .

باختصار ، فإن التحول للصوت كان يشكل تهديدا لكل النظام الاقتصادي لصناعة السينما الأمريكية ( والغربية أيضا بالتال ) ، لذلك فقد كان لدى صناعة السينما أسبابها القوية لمقاومة هذا التحول ، من ناحية أخرى فإن النجاح الجماهيري لنظام الفيتافون ، والتي باتت مؤكدة في بدايات عام ١٩٢٧ ، لم يكن من السهل تجاهله ، وهو ما أدى في فبراير من ذلك العام إل إجماع المشغلي التنفيذيين في الشركات الثلاث الكبرى والشركات الخمس الصغرى ( والتي سوف تتناولها بالتفصيل في جزء لاحق ) على الاتفاق على تبني نظام صوتي موحد ، إذا ما اضطرروا للتحول في النهاية إل السينما الصاطقة ، وكان هذا هو الاتفاق الذي أدى أخيرا إل ظهور صيغة مناهسين لنظام الفيتافون ، وهو التناقص الذي انتهى بانتصار نظام الصوت على الشريط وليس نظام الصوت على القرص .

ومع ذلك ، وحتى ذلك الوقت ، ظل نظام الفيتافون هو أفضل الأنظمة المتاحة في السوق ، كما أن نجاح برنامج « دود جوا » شجع شركة « وارنر » على الإعلان أن كل أدائها الصاطقة التي سوف تنتجها في عام ١٩٢٧ سوف تكون مبرودة بصاحبة موسيقية لتكون تلك الدار مبرودة بنظام صوتي . وبالفعل فإن مؤسسة فيتافون كانت قد استكملت تجهيز ١٥٠ دار عرض بحلول شهر أبريل عام ١٩٢٧ ، أي يعمل تجهيز أنسى عشرة دار عرض كل أسبوع ، كما استكملت شركة وارنر في نفس الشهر بناء أول ستوديو صوتي في العالم ، الذي بدأ خلال الشهر التالي إنتاج وتصوير الفيلم الذي سوف يؤكد انتصار الفيلم الناطقي ويحدد مستقبل الصناعة السينمائية كلها وهو فيلم « معنى الجاز » ( ١٩٢٧ ) من إخراج الآن كروسلاند ، وعلى الرغم من أن شركة « وارنر » كانت قد قامت بالفعل بتسجيل الصوت أصرا من لأفلامها ، كما أنها قدمت العديد من الأفلام القصيرة الناطقة منذ أغسطس ١٩٢٦ ، فإن « معنى الجاز » كان البداية الحقيقية لانحدارها المستمر وانتظم لأفلام الروائية المزودة بنظام الفيتافون ، والتي يتم توزيعها وعرضها في دور العرض المزودة بهذا النظام . لقد كان مخططا لهذا الفيلم أن يكون « الانتصار الساحق لشركة أخوان وارنر » ، كما ذكرت إعلانات الدعاية آنذاك ، لذلك قامت الشركة بالاستعانة بحم مسرح البودفيل المشهور آل جونسون ( ١٨٨٦ - ١٩٥٠ ) ليكون يعطي هذا الفيلم مقابل ٢٠ ألف دولار .

كان فيلم « معنى الجاز » مقبضا من إحدى مسرحيات برودواي الساجدة ، التي كان يقوم ببطولتها جورج جيسل ( ١٨٩٧ - ١٩٨١ ) ، وهي المسرحية التي تتناول قصة عاطفية رقيقة لأن منغرى الشراييل اليهودي الذي يجد نفسه في حالة صراع بين ديانتة وعائلته ومستقبله الذي كمن

في الصلوات الموسيقية (تست إعادة اخراج قصة هذا الفيلم مرتين ، الأول في عام ١٩٥٢ من اخراج مايكل كيرنس ، والىاية في عام ١٩٨٠ من اخراج ويسوارد ميلسر . كما تم اقياسها في عدد من المسلسلات التلفزيونية ) . لقد كان محطها لهذا الفيلم أن يكون مثل أفلام الفيتناميون السابقة . أي أن يكون فيلما صامتا مزودا بموسيقى متزامنة وبعض الأناشيد الدينية اليهودية . وسبع أغنيات شهيرة من أداء جولسون ، أي أن الفيلم كان من المفترض أن « يقضى » أكثر من أن « ينطق » ، لذلك فإن كل الحوار المطلوب يتم عرضه من خلال المناويب الغريبة . ولكن الذي حدث خلال تصوير اثنين من المشاهد الموسيقية هو أن قام جولسون بإرتجال بعض جمل الحوار التي فرد مسئولو شركة « وارنر » في نوع من التزق الإبقاء عليها ، لكي تعرض في الفيلم ، لدى أحد المشاهد الأولى يتحدث جولسون إلى جمهوره خلال أدائه لأحدى النمر في السادي الليلى ، لينطق بالجملة الشهيرة : « استنوا دقيقة واحدة ... استنوا دقيقة واحدة اقم له مسمعتولي حاجة ! » ، وفي مشهد آخر لاحق كان يجلس امام البيانو في غرفة أمه يتبادل حديثا دافئا معها استغرق بضع دقائق ، بينما كان يقف أغنية « السلاوات الزرق » ، لقد كانت تلك هي جمل الحوار المتوقعة الوحيدة في الفيلم ، ومع ذلك فإن تألقها على الجمهور كان هائلا ، لقد سمع الجمهور من قبل كلاما متطوقا متزامنا مع الصورة ، ولكنه كان في كل الحالات كلاما من النوع الذي يمكنك أن توقعه سلفا ، ويدون أية مفاجآت . على نحو ما كانت عليه خطبة هيز القصيرة التي سبقت عرض فيلم « دون حوا » ، لكن الأمر بدا مختلفا مع « منسى الجار » ، فقد ذهب الجمهور لكي يري جولسون وهو يراقص ويسمعه وهو يقضى ، ولكنه لوجي . به يتحدث على نحو للقائي ، ويتعاون مع شخصيات الفيلم الأخرى كما يفعل كل الناس في الواقع العادي . ان الأمر يبدو كما لو أنك لا « تسمع » جولسون وهو يتحدث ، وإنما ، تسترق السمع لما يقوله وينطق به ، وهو ما أحدث صدق هائلا لدى الجمهور الذي كان قد أصابه الملل من السياسة الصامتة ، كما أنه أصبح لا مباليا أيضا بأفلام الفيتافون القصيرة ذات الأداء المتوقع . وهكذا فانا نقول ان الأفلام « المتكلمة » قد ولدت مع « مقنى الجلال » ، فإن ذلك ليس بسبب كونه أول فيلم روائي طويل يستخدم الحوار المتزامن ، ولكنه كان أول هذه الأفلام الذي يقوم بتوظيف هذا الحوار على نحو والى وبطريقة تبدو علوية مرتجلة .

لقد أدى اجتماع جولسون واختراع الفيتافون والحوار المتزامن الى أن يحقق « منسى الحاز » نجاحا عالميا ، ليرجع في الحساب الختامى ما يزيد

على ثلاثة ملايين دولار ، وبنهاية عام ١٩٢٧ ، كان الفيلم مبروضا أمام حشد هائل من الجماهير في كل مدن العالم ، وبدأت شركة « وارنر » بالفعل في استرداد استثماراتها الكبيرة التي أنفقتها عندما تبنت نظام المبتاعين ، لكن الأكثر أهمية هو أن نجاح الفيلم قد ألغى شركات هوليوود الكبرى بأن الصوت قد جاء ليبقى في شكل الأفلام الناطقة ، وطبقا للاتفاق الذي كانت الشركات الخمس الصغرى قد توصلت إليه ، فقد بدأت هذه الشركات في محاولاتها للحصول على نظام صوتي خاص بها .

### الافلام الموفيتون في شركة فوكس

كانت شركة فوكس في تلك الأيام شركة صغيرة مثل ، احوان وارنر ، وكانت مثلها أيضا لم تهتمها في التحول السريع إلى الصوت . ففي عام ١٩٢٧ قام وليام فوكس رئيس الشركة بالحصول بشكل سري على حق استخدام نظام « التري ارجون » ، بتسجيل الصوت على الشريط . متضمنا أيضا حق استخدام نظام « الحداثة » ، وذلك مقابل ٥٠ ألف دولار . كما كان قد اشترى في العام السابق حق استخدام نظام أمريكي لتسجيل الصوت على الشريط من اختراع تيودوركيس وأيرل سبونابول ، وهو النظام الذي يشبه كثيرا نظام « فونو فيلم » الذي اخترعه دي فوريسست ، أو أنه كان في الحقيقة يقوم على أساس هذا الاختراع ، نتيجة تعاون كل من دي فوريسست وكيس فيسبا بين عامي ١٩٢٢ و ١٩٢٥ ، ولأن وليام فوكس لم يكن يعلم أو يهتم بأمر التعاون بينه وفوريسست وكيس ، فقد قام بتأسيس شركة « فوكس - كيس » في يوليو ١٩٢٦ من أجل صنع أفلام قصيرة ناطقة من خلال هذا النظام ، لمرضاها في دور العرض الخاصة به تحت اسم « فوكس موفيتون » ( لقد أدى تجاهل فوكس لوجود دي فوريسست إلى قيام الأخير برفع دعوى قضائية ضد الشركة كسبها بعد عقد كامل ، وهو ما أدى إلى انهيار الشركات الكبرى آنذاك . وكما سبق القول فإنه كان قد باع حق استخدام صمام « الأوديون » الخاص به إلى شركة التليفون والتلغراف الأمريكية ليستعمل في المكالمات التليفونية بعيدة المدى ، وكذلك في النظم الإذاعية ، وذلك ما بين عامي ١٩١٣ و ١٩١٤ ) .

كانت « الأفلام الموفيتون » مبعولا لتجارب شركة فوكس طوال عام كامل ، قبل أن تقدم عرضها الأول في ٢١ يناير ١٩٢٧ بمدينة نيويورك ( أي بعد حوالي ستة أشهر من العرض الأول للفيتافون ) ، وذلك ببرنامج من الأفلام القصيرة الناطقة مثل « أغنية من كباريه إسباني » ، وفيلم دوايني قصير بعنوان « كم يساوي ثمن القجد ١ » ( ١٩٢٦ ) من إخراج راؤول وولش ، بالإضافة إلى عدة جراند سينمائية مثل « مارش طلبة الكلية

المسكرة في وست بوينت « ( ٢٠ أبريل ) أو « الاصلاح مثلاً ليندبرج في باريس » ( ٢٠ مايو ) ، كما قامت شركة فوكس أيضاً بعرض برنامج مسوح في ٢٥ مايو ١٩٢٧ من ثلاثة أفلام قصيرة ، تتضمن لفحة حوارية قصيرة يؤديها الممثل الكوميدي شيكسيل تحت عنوان « جايين غلشمان يسكنوني » . ثم الفيلم الروائي الطويل « السماء السابعة » ( ١٩٢٧ ) من اخراج فرانك بودزاج ، والذي يصحب عرضه موسيقى فوركستراية مترانسة من تأليف اولو رايبى .

لكن العرض اثنى نال شهرة عالمية واقنع فوكس بأهمية الاسلام « اساطفه » كان هو حاسم عروضها من برامج الفينافون ( في ١٤ يونيو ١٩٢٧ ) قبل حوالي أربعة شهور من عرض « مضي الجاز » . كان عرض شركة فوكس بتفرض كالمادة فيما رواثيا طويلا صامتا مع عدة أفلام ناطقة قصيرة طريقة المونتجون ، من بينها استقبال ليندبرج في البيت الأبيض وقبائزه مع الرئيس كوليدج ، وخطبة للزعيم الديكتاتوري الإيطالي موسوليني . كانت هذه الافلام القصيرة التي يظهر فيها اشخاص مشهورون وهم يتجادلون بشكل واضح على الشاشة سببا في نجاح ودهشة الجمهور ، وهو ما افصح شركة فوكس ومنتج جرائدها السياسية كورت لاند هيبث ، بتأسيس « سلسلة اخبار موفيتون فوكس » في خريف ذلك العام ، على استجابة الجماهير . وكانت تلك هي اولي الجرائد السينمائية الناطقة المنتظمة ، كما ان نجاحها كان هائلا . وخلال عام واحد كانت شركة فوكس قد أرسلت اظم التصوير في أنحاء العالم لأجراء مقابلات سينمائية مع اشخاص مشهورين ، مثل جورج برنارد شو ، والبابا ، لكي تصدر ثلاث أو أربع شرائد سينمائية كل اسبوع .

تقد كان وليم فوكس الذي متأكدا من أن عصر الصوت قادم لا محالة . ذلك عام بالتفاوض لأجراء عقد تبادل بين شركتي « فوكس - كريس » و « فناموى » ، تقوم باقتناء كل شركة باستخدام النظم الصوتية والاسودودوهات والفيلم ودور العرض المتاحة لدى الشركة الأخرى . لقد كان ذلك يشبه المطفأ الذي يضمن لكل من شركتي فوكس ووايبر المستقبل في حالة التصار نظامي صوتي على الآخر . بالإضافة إلى أن اتحادهما واجتماع مصادرها يحقق لهما الامتياز في وجه أي نظام صوتي مناسب قد يصل اليه المنافسون ، ولكن عندما استقرت صناعة السينما على التحول للصوت ، كان على المنافسين أن ينهبوا إلى الجانب الذي كان يقف فيه فوكس ووايبر ، لذلك فإن عام ١٩٢٧ كان عاما سيئا لكل شركات هوليوود فيما عدا وايبر ، كما كان عام ١٩٢٨ يبدو أكثر



الكبرى المعروفة « آر . كيه . أو » . وباختصار ، فإن كل استوديوهات هوليوود - طوعا أو كرها - كان عليها أن تجهز نفسها بشكل ما للتحويل إلى عصر الصوت مع حلول صيف عام ١٩٢٨ .

ومع ذلك ، فقد استمرت شركة « اخوان واوتو » في مولع الريادة ، لم يلى حين كانت قد أنتجت في العام السابق فيلمها « نصف الناطق » : « مفتي الجاز » استمرت في انتاج اول افلامها « الناطق مائة في المائة » والذي يحمل عنوان « الحواء نيويورك » ( ١٩٢٨ ) من اخراج برايان فوي ، والذي يدور حول الصوت ذات الحبكة المرتبكة التي تحكى عن اثنين من الحلاقين الولاديين من مدينة صغيرة الى نيويورك بحثا عن مستقبل أفضل . لكنهما يتورطان على نحو خطر مع عصابة للتهريب . كان فيلم « اخوان نيويورك » يستغرق عرضه سبعا وخمسين دقيقة فقط . كما تم اخراجه على نحو سجع ، ولكن المهم أن اثنين وعشرين مشهدا من بين مشاهد الاربعة والعشرين كانت تحتوي على حوار مسجل ، مما جعله اول فيلم في تاريخ السينما يعتمد كلية على الكلمة المنطوقة كمرى حادثة ، ولقد أوضح نجاح هذا الفيلم الهائل لهوليوود أن الافلام التي تتضمن حوارا منطوقا في كل اجزائها لم تكن متاحة فقط لأن تقنيات الصوت قد تلتفت ، ولكن أيضا من الختم استقلالها لأنها تجلب كتلة هائلة من الجماهير . وفي الحقيقة أن الافلام الناطقة والتي كانت الصحافة السينمائية آنذاك تطلق عليها « المسرحيات المصورة الموسوعة » كانت تحتجب عدوا حائلا من الجماهير عند نهاية عام ١٩٢٨ ، لذلك فقد بدأ واضحا للجميع أن السينما الصامتة قد ماتت . لقد كانت تلك ضربة غير متوقعة لصناعة السينما ، لأن الكثيرين في هوليوود اعتقدوا أن الافلام الناطقة والصامتة يمكن أن يتعايشا جنباً الى جنب . أو أن ذلك يمكن أن يحدث من الاقل لفترة ما . ولكن هوليوود اندركت فجأة أن الجمهور لن يدفع لمن التذكرة أبدا لكي يرى افلاما صامتة .

كانت النتيجة هي التحول الكامل نحو الصوت عند نهاية عام ١٩٢٩ ، وهو التحول الذي أحدث تغييرا جذريا على بناء صناعة السينما وممارسة فن السينما . سواء في هوليوود أم في بقية أنحاء العالم ، ففي هذا العام كانت ثلاثة أرباع الافلام التي أنتجتها هوليوود تعرض مصحوبة بنوع ما من الصوت المسجل . كما أن « الكتب السنوي للافلام » لعام ١٩٢٩ يوضح قائمة تتضمن ٣٣٥ فيلما روائيا بطوليات حوار كامل ، وخمسة وتسعين فيلما روائيا تحتوي على مزيج من الحوار والصاوين الفرعية المكتوبة ، و ٧٥ فيلما روائيا ذات موسيقى تصويرية ومؤثرات صوتية . وفي الحقيقة أن الافلام من هذين النوعين السابقين كانت في الأصل



الانما صممت تم الحافة نوع ما من الصوت اليها على نحو متعجل لتتواءم مع احتياجات الجماهير ، وكانت تلك هي الطريقة المعتادة لانتفاذ العديد من الافلام الصامتة عالية التكاليف التي تم انتاجها في عام التحول الى الصوت . كما قامت هوليوود أيضا بوزع ١٧٥ فيلما رومانيا صامتا في عام ١٩٢٩ ، بفرض العرض في دور العرض بالمسحورة التي لم تكن مجهزة بعد بمعدات للصوت ( وهو التجهيز الذي كان يتكلف آنذاك بين ٨٥٠ ألف دولار و ٢٠ ألف دولار طبقا لسمعة دار العرض ) ، وللاستخدام نظام صوتي بعينه ) ، ولكن عندما أوشك هذا العام على الانتهاء كانت جميع دور العرض الأمريكية تقريبا - بصرف النظر عن حصتها - مزودة بتجهيزات صوتية ، فلقد زاد عدد دور العرض المزودة بهذه التجهيزات حوالي خمسين ضعفا ما بين عامي ١٩٢٧ و ١٩٢٩ ، وكما يكتب المؤلف الكسندر ووكر عن هذه الفترة : « ان تاريخ اية صناعة لم يشهد هذا التحول شديد السرعة في اعادة التقطيم والتجهيز ، حتى انها بلغت أسرع من حالة الطوارئ الحربية » ، ومع ذلك فان التحول تم على نحو منظم ومنطوق ، حيث قامت « أكاديمية الفنون والعلوم السينمائية » بدورها في اعادة تبادل المعلومات ، لتكون مصدرا رئيسيا للتخطيط في الصناعة السينمائية ، فقد قامت هذه الاكاديمية - التي تأسست في مايو ١٩٢٨ - بمقدد حلقات دراسية مكثلة لكل التخصصات في الشركات ، كما تم التمهيد لجان خاصة لمساعدة الاستوديوهات في حل المشكلات التقنية ، والتعامل مع أي خلافات أو نزاعات بين الاستوديوهات السينمائية وشركات النظم الصوتية ، تلك بلغت تكاليف هذا التحول رقما مدهلا ، مما اضطر الاستوديوهات لاقتراض مبالغ هائلة من المال من مصارف « وول ستريت » ، ولقد قام وينفيلد شيهان - المدير العام لشركة فوكس - أن هوليوود قد قامت ببطول يوليو ١٩٢٩ باستثمار ما يزيد على ٥٠ مليون دولار في عمليات التغير ، الا أن الرقم النهائي سوف يزيد عن ذلك بمقدار ٣٠٠ مليون دولار ، وهو رقم يبلغ أربعة أضعاف التقديرات التسويقية للصناعة السينمائية كلها في خلال العام المالي ١٩٢٨ ، ولقد اقترضت الاستوديوهات الجزء الأكبر من تلك الأموال من مؤسستين ماليتين من أكبر المؤسسات في تلك الفترة .

ومما مجموعة مورجان ، ومجموعة يوكلير - اللتان كانتا تسيطران أيضا على شركتي ويسترن اليكتروك ، و « آر . سي . آيه » - وبذلك تسلم التحالف بين هوليوود و « وول ستريت » الذي بدأ في أواخر العشرينيات ، وما يزال أكثر وضوحا حتى اليوم ، وكما يلاحظ المؤرخ آرثر نايت فان ممثلي هذه المؤسسات المالية جلسوا سريعا على قمة مجالس ادارة شركات الصناعة السينمائية ، ليحددوا لها السياسات ، وليبتعوا

مهنلي الصوتيات سلطة كبيرة . وهم المهتمسون الذين ألوا ثلثهم من عالم صناعة التليفون أو اليت الاذاعي . ولم يكونوا يعرفون شيئا عن السينما .

ومع ذلك ، فإن حجم الاقتراض الهائل ما بين عامي ١٩٢٨ و ١٩٢٩ قد أدى أيضا الى ارباح هائلة خلال هذا العام . فقد ارتفع عدد رواد السينما كل اسبوع من سبعين مليوناً في عام ١٩٢٧ الى تسعين مليوناً في الاسبوع . مع زيادة قيمة التذكرة أيضا بنسبة ٥٠٪ ، وعلى سبيل المثال فإن شركة وارنر قد عانت من عجز مالي في عام ١٩٢٧ يقدر بمليون دولار ، بسبب الاستثمارات الكبيرة في تجهيزات استوديوهاتها بنظام الفيتافون ، لكنها حققت مليوني دولار من الأرباح خلال عام ١٩٢٨ ، وما يزيد على ١٧ مليون دولار في عام ١٩٢٩ . عندما كانت الشركة تدير أيضا حوالي ٥٠٠ دار عرض ، بعضها من شركة « فرست ناشيونال » التي كانت عند عامي فقط إحدى الشركات الثلاث الكبرى . ولم تكن وارنر قادرة على منافستها ، وهكذا أصبحت شركة وارنر لمدة عقد كامل واحدة من أقوى الشركات في هوليوود . على نحو مماثل استطاعت شركة فوكس تحقيق ارباح هائلة في عام ١٩٢٩ ، مما جعلها قادرة على أن تبني استوديو جديدا بكل تجهيزات الصوت تكلف عشرة ملايين دولار . كما استطاع وليم فوكس نفسه أن يدفع خمسين مليون دولار ليصبح شريكا في شركة « ليو » ويملك حق الادارة ( وهي الشركة التي كانت تملك « ج . م . ج » ) ، كما دفع أيضا عشرين مليون دولار أخرى لكي يصبح شريكا بنسبة ٤٥٪ في شركة جومون البريطانية التي كانت من أكبر الشركات الانجليزية القائمة بالانتاج والتوزيع والعرض ( لقد أراد فوكس بذلك أن يضع يده على صناعة السينما في أمريكا والعالم الغربي ، وبالفعل فإن « مؤسسة فوكس - ليو » أصبحت في خلال عدة شهور أكبر الشركات السينمائية في العالم . لكن كل ذلك الطموح انهار خلال عام من بدايته . عندما قامت وزارة العدل الأمريكية بإصدار أوامر الى فوكس بالابتعاد عن شركة ليو وذلك لأن الرئيس المنتخب الجديد حيوفر كان صديقا حميما للويس « ب » ماير الذي خسر الكثير من المال بسبب اتفاقية فوكس وليو . وفي نفس الوقت انهارت مدول الأوراق المالية ، وتوقفت صفقة جومون البريطانية ، واضطر فوكس الى أن يبيع حصته من الأسهم لدى ليو بمسئادة تقدر بحوالي ٣٠ مليون دولار . وفي عام ١٩٣١ ، تم طرد فوكس من شركته بسبب تحالف المسئولين التليفزيون وأصحاب الأسهم ضده . مما أدى في النهاية لإعلان إفلاسه في عام ١٩٣٦ . وبسبب محاولته وشوة أحد الكلمات ، حكم عليه بالسجن لمدة عام في عام ١٩٤٣ ، لوقطع نصف

المقوية ويتقاعد بعدها مكتبيا بأرباحه من حق توزيع على الأفلام الناطقة التي سبق له أن أنتجها .

كما أن شركة باراماونت استطاعت أيضا في عام ١٩١٩ أن تستولي  
لنفسها شبكة إعلامية لتوزيع الأفلام ودور العرض ، ونظك نصف شركة  
« كولومبيا للخطام الإذاعي » ( سي . بي . اس ) ، وتقدم أيضا على محاولة  
الاندماج مع شركة وارنر ، ولو كانت الأمور قد سارت في طريقها المعتاد ،  
فإن صناعة السينما كانت قد انتهت إلى أن يخاصمها كل من شركتي  
« باراماونت - فيتافون » و « فوكس - ليو » داخل السوق الناطقة  
بالإنجليزية ، ولكن وزارة العدل في حكومة الرئيس هوفر تدخلت لمنع  
تكوين هذه الشركات ، أما الشركات الأخرى فكانت قد حُلقت بتدويرها  
أرباحا مضاعفة بين عامي ١٩٢٨ و ١٩٣٠ بسبب هوس الجمهور بالأفلام  
الناطقة . وقد يكون حقيقيا أن السبب الوحيد الذي ساعد هوليوود على  
الاستمرار خلال فترة التكدس الكبير ( الذي بدأ بانهيار سوق الأوراق  
المالية في أكتوبر ١٩٢٩ ) كان هو حلول عصر السينما الناطقة .  
وفي هذا الصدد أشار المؤرخ كيث هالك جونس بذلك إلى أنه « لو أن  
المتجبن انتظروا حتى أكتوبر ١٩٢٩ - وقد كانوا يخطئون لذلك بالعمل  
فيما عدا شركة وارنر وشركة فوكس - لأن التقليل للسينما الناطقة  
سوف يكون مستحيلا لمدة عشرة أعوام أخرى ، بل وبها أدى الأمر إلى  
الانحسار التام قبل حلول عام ١٩٣٢ » .

عندما بدأت آثار التكدس الاقتصادي في التأثير على هوليوود في عام  
١٩٣٢ ، كانت السينما الصامتة قد أصبحت اقرا من آثار الماضي البعيد ،  
وكان قد تم توحيد المواصفات الفيسائية المالية للنظم الصوتية في عام  
١٩٣٠ ، ليتصدر نظام الصوت فوق الشريط على نظام الصوت فوق القرص ،  
يفضل جودته العالية ، وقدرته على تطبيق التزامن الدقيق ، كما أن نظام  
الصوت فوق الشريط قد أثبت قدره أكبر من المرونة للتسجيل في موقع  
التصوير ، كما بدأ وانحسار في شريط الصوت الطبيعي لفيلم شركة فوكس  
« في أريزوننا القديمة » ( ١٩٢٨ ) من إخراج باؤول وولش ، والذي كان  
أول الأفلام الناطقة التي يتم تصويرها خارج الاستوديو . وقد أتاحت  
أرباح شركة وارنر الوفيرة من أفلام المينافون أن تتحول الشركة للنظم  
الصوتية الكاملة بدون أية مخاطرة ، ومن المفردات الساخرة أن لدى  
فوريست كان قد أنفق حوالي ٢٠٠ ألف دولار من أمواله الخاصة لكي يطور  
نظام الصوت فوق الشريط الذي تبنته هوليوود في النهاية ، لكنه لم  
يكن يملك مصادر الدعاية لنظامه ، بينما استطاعت هوليوود أن تسرق

اكتراعه وبحق منه الأرباح الهائلة ، مما أدى به إلى مقاساة هذه الشركات ، وتستمر القضية تسع سنوات كاملة ، ليحصل على تعويض قدره ١٠٠ ألف دولار ، وهو تعويض اضطر دى فورست للمزيد من الاقتراض لكي يبلغ باقي المصروفات القضائية ، لكنه على الأقل استرد حقه في أن يصبح المخترع الحقيقي للنظام الصوتي الذي غير المحطات السينمائية للسينما تغييرا كاملا .

## حلوى عصر الصوت

في الوقت الذي دخل فيه الصوت إلى من السينما كانت هناك محاولات مماثلة لادخال نظام يحقق اللون الطبيعي في الصورة الفوتوغرافية ، كما أن اللون مثل الصوت أيضا كان عنصرا من عناصر التجربة السينمائية منذ وقت طويل ، فخلال الفترة المبكرة للسينما كانت هناك محاولات واسعة الانتشار للتلوين اليدوي للدرامات السينمائية ، وخاصة ذلك الأنلام كانت لصية جدا مما جعل الأمر ممكنا من الناحية الاقتصادية ، وعلى سبيل المثال فقد قام ميليفيس بتوظيف إحدى وعشرين مبيعة في استوديوهات مونثريه للقيام بالتلوين اليدوي - كل كادر على حدة - لبعض من أهم أفلامه المبكرة ، كما أن تريسون كان يقوم على نحو منظم بصيغ بعض أجزاء أفلامه ( على نحو ما نرى في مشهد انفجار البارود في فيلم « صورة القطار الكهربى » ١٩٠٣ ) من أخراج بورتير ، وعندما أصبح من الضروري في عام ١٩٠٥ أن يزيد طول الأفلام ، وعدد النسخ المطلوبة لتوزيع على دور العرض ، اخترع شاول باتيه طريقة آلية تدعى « باتيه كلر » ( وأعيد تسميتها باسم « باتيه كروم » في عام ١٩٩٢ ) ، وهي طريقة تعتمد على ألواح مثقوبة بطريقة الاستنسل لانتاج التلوين بطريقة آلية على كل كادر لكي تتطابق هذه الثقوب مع المناطق المطلوب تلوينها بستة ألوان متاحة ، وعندما يكون شريط الاستنسل هذا بطول الفيلم كله ، يتم وضعه فوق النسخة المطلوب تلوينها لييرا مما داخل آلة خاصة بسرعة ٦٠ قلما كل دقيقة ، لتعاد نفس العملية مع نفس النسخة بشرائط استنسل جديدة مطابقة للون الآخر المراد تلوين الفيلم به ، وبحلول عام ١٩١٠ كان لدى اخوان باتيه ما يزيد على خمسمائة عاملة في صنع التلوين بطريقة الاستنسل ( كما قام جومون باستعمال نظام مشابه في عام ١٩٠٥ ) ، وأصبحت تلك الطريقة شائعة في كل أنحاء أوروبا خلال الثلاثينات ، أما في الولايات المتحدة ، فقد كانت هناك طريقة أخرى للتلوين تم تسخيرها في مدينة سانت لويس عام ١٩١٦ ، اشترك فيها

فنان الصفر ماكس هاند شيدل ، والمصور الفوتوجرافي ألين وايتوف - وهي الطريقة المعروفة باسم عملية هاند شيتين - والتي تعتمد على استخدام لوح مخزور بطريقه الفليثوجرافية يتيح التلوين بثلاثة ألوان . يمكن استخدامه ألوانا لادلام ذات مبرانيات حائلة مثل « جوان » - القزاة - ( ١٩١٧ ) ، « اخراج سسبيل دي ميل » ، « التبشيع » ( ١٩٢٢ ) ، « الأملفة القلوب » ( ١٩٢٥ ) من اخراج اويت «ون ستروهايم » ، « شيخ الأوبرا » ( ١٩٢٥ ) لروبرت جويلين ، و « الاستعراض الكبير » ( ١٩٢٥ ) من اخراج كينج فيلور .

وعندما أصبحت السينما صناعة عالمية كبرى خلال العشرينات ، كان الاحتياج لانتاج كميّات كبيرة من النسخ أدى الى تطور طرائق الصبغ والتلوين ، والتي كانت تعتمد في جوهرها على طرائق التلوين الآلى في مرحلة ثانية ، ومنفصلة تماما عن مرحلة التصوير الفوتوجرافي نفسه . كانت طرائق الصبغ هي الأكثر ذوقا ، وهي التي تعتمد على لقع الصبغة الموجبة من الفيلم بالأبيض والأسود في معلول من الصبغة التي يتباين لونها طبقا لطايع المشهد أو الديكور الذي يدور فيه . ( كانت هناك صبغات متاحة تحمل أسماء تجارية عشوائية وغريبة توحى على نحو ما بالطابع الذي تحاول الإيحاء به ، ومن بين هذه الأسماء : الأخضر الزرعي ، « السماوى » ، « الليلي » ، « الأرجوانى » ، « الرخى » ، « القرنفل » ، « الجحيم » ، « القضى » ، « صوة النار » ، « الخرخى » ، « أشعة الشمس » ) . لقد كانت طريقة الصبغ تؤثر فقط على الجزء الأسود من الصورة والذي يحتوى على مادة الفضة ، فإذكة بقية الصورة شفافة ، أى أنها كانت تعتمد على المصالجة الكيميائية للفضة لتحويلها الى أصلاح فضة ملونة . لذلك فإنه على الرغم من أن طريقة الصبغ تتيح لونا متنقلا ومتسقا ، إلا أنها لا تؤثر الا على المناطق الرمادية أو السوداء من الصورة . لكن كانت هناك محاولات للصبغ المزوج يمكن أن تحقق مؤثرات لونية أكثر تعقيدا ، لكن نرى مثلا النساء الرقاص مصحوبة بفروب برينقلى . وهكذا فإن من ٨٠ الى ٩٠٪ من الأفلام الأمريكية كانت منذ بداية العشرينات ملونة على نحو ما ، على الأقل في بعض مشاهدنا . وأن ظلت الألوان تلبس مصطنعة على نحو منحوط ، كما أن حلول عصر الصوت ، والتسجيل فوق شريط السليولويد، قد أدى الى صعوبات جديدة ، حيث أن الصبغات لم تؤثر على شريط الصوت ذاته ، وهو ما جعل شركة « إيستمان كوداك » تحاول التوصل بسرعة الى حل لهذه المشكلات . فتوصلت في عام ١٩٢٩ الى شريط السونوكروم ، وهو شريط سليولويد حساس بالأبيض والأسود ، متاح أصلا بالصباغ

متعددة تطابق تلك الاصباغ المستخدمة بالطريقة المعتادة ( أى ان عليه اصبح كات نتم قبل التصوير لا يسهل . كما كان على الفنان السينمائي ان يختار الفيلم الخام بالصيفه الملائمه التى يريد بها تحقيق مؤثرات خاصة ) ، ولكن التطور فى مجال التصوير السينمائي الملون كان يسير بخطى سريعه لتحقيق حاجه اسيسما للأفلام الملونة . على الرغم من تحقيق التطور الهائل فى هذا المجال ، فان بعض الفنانين كانوا يختارون بين الحين والآخر العودة الى طريقة الصبغ لتحقيق مؤثرات تصويرية معينة .

مخلال الثلاثينات والاربعينات . كانت أفلام الـ « ويسترن » تسجل على الفيلم الخام المصبوغ باللون البنى لئلى توحى بطابع الصور الفوتوغرافية القديمة . كما أن الاملا مهية استعملت نفس الصبغة لتحقيق هذا الهدف ذاتا مثل « جاء القطر » ( ١٩٣٩ ) من اخراج كلودس براون ، و « عن القتران والرجال » ( ١٩٣٩ ) من اخراج كوينس مايلستون ، و « شقة توريتلا » ( ١٩٤٢ ) لـ فيكتور فيمنج . كما قام المصور السينمائي ديفيد سلاتريك باستخدام الصبغة الخضراء لمشهد المعاصفة لفيلم « مسودة جينى » ( ١٩٤٨ ) ، والصبغة الحمراء لمشهد النار ، واللون العنبري للمشهد العائلى الختامى لفيلم « جويونج العظيم » ( ١٩٤٩ ) . كما أن بعض الافلام الخيال العلمى فى فترة ما بعد الحرب كانت تعود أحيانا لطريقة الصبغ مثل القرمزى الأزرق لمشهد المريح فى فيلم « الصاروخ » ( ١٩٥٠ ) ، والأخضر للعالم المفقود فى فيلم « الفارة المقلوبة » ( ١٩٥١ ) . وهناك أيضا سخرجون كبار استخدموا الطريقة ذاتها ، مثل ألفريد هيتشكوك الذى استخدم اللون الأحمر البرتقالى فى مشهد الانفجار من فيلم « المسحور » ( ١٩٤٥ ) ، والأحمر الغامق لئلى يوحى بالفرض النفسى فى فيلم « هاوثى » ( ١٩٦٥ ) . بالإضافة الى الاستخدام الرائع لهذه الطريقة فى فيلم « ظلال الأسلاف الكنديين » ( ١٩٦٤ ) لـ سمجى باراجانوف .

كان على السينما اذن أن تصل لطريقة يتم بها التصوير الفوتوغرافى الملون على نحو مباشر وعمل عندما تسقط موجات الضوء على شريط الفيلم الخام ، وقد اعتمدت هذه الطريقة على الأسس التى وضعها عالم الطبيعة الاسكتلندى جيمس ماكسويل ( ١٨٣١ - ١٨٧٨ ) ، والتى توصل اليها فى عام ١٨٥٥ ، وقام بمعرضها على المعهد الملكى فى لندن فى عام ١٨٦١ . فقد كان معروفوا آنذاك أن الضوء يتألف من طيف من عدة أطوال موجية مختلفة . تتركها العين على أنها ألوان مختلفة عندما تسقط هذه الموجات . فنتمكس أو يتم امتصاصها على الأشياء الطبيعية . لقد كان ما اكتشفه ماكسويل . أن كل الألوان الطبيعية فى هذا الطيف يتم تكوينها عن طريق المزج بين ثلاثة ألوان أساسية - الأحمر والأخضر والأزرق - والتى يتبع

عن امتزاجها جميعا اللون الأبيض ، لها ما نرى لون يعنى الحصول عليه  
أما بطريقة « الجمع » بين مقادير مختلفة من هذه الألوان الأساسية  
الثلاثة ، أو عن طريق « طرح » مقادير مختلفة من الألوان الأساسية الثلاثة  
من اللون الأبيض ، وهاتان الطريقتان : الجمع والطرح ، هما الطريقتان  
المستعملتان للحصول على الألوان في السينما من خلال استخدام الفيلم  
الخام الملون .

قام تشارلز ايربان باستخدام طريقة « الجمع » بين لويين صناعيين  
في طريقة الكينما كلر ، وهي أول الطرائق التي نجحت في تطبيق أسس  
ماكسويل ، وقد اعتمدت على المحاولات التي قام بها ج . هـ . سميث الذي  
ينسب إلى مدرسة « أفلام برايتون » ، والذي اكتشف عام ١٩٠٦ أنه يمكن  
الحصول على مدى واسع من الألوان باستخدام الجمع بين اللونين الأحمر  
والأخضر فقط ، مماثل تقريبا نفس المدى من الألوان التي يمكن الحصول  
عليها باستخدام الألوان الثلاثة الأساسية ، ( وهو ما قد يتناقض نظريا  
مع النظرية الكلاسيكية في اللون ، ومع ذلك فإن من الممكن استخدامه  
عمليا على نحو ما متلبا حدث في أول بث تليفزيوني ماون في عام ١٩٥١ ) .  
لهذا قام المستثمر الأمريكي تشارلز ايربان ( ١٨٧١ - ١٩٤٢ ) بقراءة  
حق استغلال هذا الاكتشاف ليقدّمه أمام الجمعية الملكية للفنون في  
٩ ديسمبر ١٩٠٨ باسم « كينما كلر » . ليبدأ مع سميث الاستغلال  
التجاري لهذه التقنية بتأسيس « شركة كينما تويجراف » بالألوان الطبيعية ،  
والتي عرضت على نحو متفرق في لندن ونورسهم وبلاكبول ، ولكن  
ايربان بدأ منذ أبريل ١٩١١ في إتاحة برامج كاملة من الشرائط التسجيلية  
بطريقة الكينما كلر ، مثل توزيع الملك جورج الخامس ، لكن أكثر أفلام  
هذه التوعية نجاحا وإبهارا كان فيلم « حفل حنّدي في دلهي » ( ١٩١٢ ) .  
الذي يستد زمن عرضه إلى ساعتين ونصف وتم تصويره في الهند تحت  
إدارة ايربان بطاقم من المصورين يبلغ ثلاثة وعشرين مصورا - وحلول  
عام ١٩١٣ ، كانت أفلام الكينما كلر يتم عرضها بشكل منظم في ثلاثة  
عشر بلدا بينها الولايات المتحدة ، التي تأسست فيها شركة كينما كلر  
أمريكا في عام ١٩١١ . كما أن ايربان أرسل بالمصورين التابعين له في  
جميع أنحاء العالم ليتمكن من عرض فيلمين أو ثلاثة كل أسبوع ثم تصويرها  
في البلدان المختلفة .

ولكن نظام الكينما كلر وصل إلى طريق مسدود بحلول عام ١٩١٥ :  
بسبب حكم قضائي في ألتناكس مع بعض شركات أخرى ، كما أن صعوبات  
أخرى قد أثرت على هذا النظام ، إذ أن الجمهور كان شغوفاً بالأفلام

الروائية . بينما كانت الشركة ممتدة فقط بالأعلام التسجيلية ، بالإضافة الى مشكلات تقنية موجودة في النظام نفسه ، من بينها حدوث حالات ضوئية حول الأشياء المتحركة ، بالإضافة الى ضعف واضح في تسجيل اللون الأزرق . ولكي تجرّب إيربان قد أثبتت على أية حال ان هناك سوفا هائلة موجودة في العالم كله يمكنها ان تستوعب الأعلام الملونة . وباعمل فان نظام الكينيسا كثر لم يجد منافسا حقيقيا حتى بدء نظام التكنيكولر خلال العشرينيات ، وهو الذي يعتمد على طريقة « طرح » لونين من اللون الأبيض ( على العكس من الكينيسا كثر التي اعتمدت على « الجمع » بين لونين ) .

لكن كان المجال مفتوحا أيضا امام العديد من الطرائق الأخرى لانتاج اللون ، مثل طريقة التجميع بين ألوان ثلاثة ، المعروفة باسم كرونو كروم ، التي توصلت اليها شركة جومون في عام ١٩١٢ ، وهي الطريقة التي تستخدم كاميرا ذات ثلاث عدسات ( وبالمثل فان آلة العرض كانت مزودة بعدسات عمالة ) ، كما كانت هناك طريقة السميثكروم ( ١٩١٤ ) وبريتيش رايكول ( ١٩٢٩ ) ، وهما طريقتان تعتمدان على التجميع بين لونين في مرحلة واحدة ، وفيها يتم تزويد عدسة ، للكاميرا بنظام من المنشورات الزجاجية التي تقوم بتقسيم الضوء الى مجموعتين حمرى وخضراء ، مما يتيح تعرض شريط الفيلم الخام لهذين اللونين مباشرة ، ليتمكن رؤيتها بطريقة الجمع من خلال آلة العرض وكان أحدهما قد طبع فوق الآخر - وبلى النهاية أثبتت طرائق « الجمع » أنها شديدة التعقيد ومكلفة وغير دقيقة ، حتى انه لا يمكن استخدامها على نحو تجاري لتحويل السينما الى عصر اللون ، مما اتاح الفرصة امام نظام تكنيكولر الجديد الذي أثبت نجاحا كبيرا ، ويستخدم شريطين من الأفلام الخام ، كما يعتمد على طريقة « طرح » الألوان من الطيف الأبيض .

تأسست « مؤسسة تكنيكولر » خلال عام ١٩١٥ في بوسطن باشتراك كل من دكتور هربرت كالوس ( ١٨٨١ - ١٩٦٣ ) ودكتور دانييل كومستوك وبرتون ويسكون - ( كان الاثنان الأولان زميلين في معهد التكنولوجيا بولاية ماساتشوستس ، وكان العديد من موظفي الشركة طلابا في هذا المعهد ، ولقد أقر كالوس فيما بعد أن مقطع « تك » في مصطلح « تكنيكولر » يشير الى معهد « التكنولوجيا » المذكور ) . كان الثلاثة قد أقاموا في الفترة السابقة مؤسسة للاستشارات الصناعية ، لكنهم قرروا أخيرا استغلال نظام التجميع بين لونين يتم فيه استخدام مناسير ضوئية تقوم بتقسيم شعاع الضوء الى مجموعتين حمرى وخضراء ، تسقطان على شريط الفيلم الحساس وتنتظبان عليه ، وعند عرضها في آلة العرض



بدمزجان مرة أخرى لينتج اللون الأصلي عن امتزاجهما . وقلمت الشركة بالتأرجح فيلم واحد باستخدام هذا النظام وهو « القطيع الذي يبتنا » ( ١٩١٧ ) من إخراج أوفين ويلات ، ولكن فشل الفيلم جعل كالغوس يقرر التخلص عن تلك الطريقة للجمع بين الألوان ، وتبنى طريقة « طرح » بطي الألوآن من طيف الضوء الأبيض ، كان هدفه هو تسجيل اللونين معا على الفيلم الحساس الموجب ، لكي يتخلص من طريقة إعادة مزج الألوان في آلة العرض ( وهو ما كان يتطلب آلات عرض من نوع خاص ) ، وكان النظام الجديد - الذي تم تسجيله في عام ١٩٢٢ - يستخدم كاميرا تقوم بتصميم الضوء من أجل إنتاج شريطي لفيلم الخام السالب ( يختص أحدهما بطبع اللون الأحمر والآخر للون الأخضر ) ، ليتم طبع كل نسخة موجبة منهما على حدة فوق فيلم حساس عن إنتاج كوداك ، يتمتع بفقر أكبر من سمك المادة الحساسة المرونة على الشريط ، ثم تعالج هاتان النسختان الموجبتان كيميائيا لازالة الفضة الزائدة ليتكون ما يشبه الشريط الذي يشبه « البحر البارز » من مادة الجيلاتين ، ويتم صبغ إحدى النسختين باللون البرتقالي الأحمر والآخرى باللون الأخضر ، وأخيرا يتم لصق النسختين معا للعرض في آلة عرض من النوع العادي .

أثار هذا الابتكار الجديد رجال صناعة السينما ، حتى أن مؤسسة « ليو » تقدمت لاتنتاج أول فيلم بطريقة التكنيكالر وهو « ضربة البحر » ( ١٩٢٢ ) من إخراج شسترو فرانكلين ، والذي أشرف على تصويره جوزيف شينك ، وتم عرضه من خلال شركة مترو ، ليغال الفيلم نجاحا كبيرا ، فبحصد ما يزيد على ٢٥٠ ألف دولار من الأرباح ( كان نصيب شركة تكنيكالر منها حوالي ١٦٥ ألف دولار ) ، مما اكده للجمع بين طريقة تكنيكالر في « طرح » الألوآن قد حققت القدرة على استخدامها تجاريا . على الرغم من تكاليفها العالية ( فقد كانت شركة تكنيكالر تأخذ ٢٠ سنتا لكل قسم من كل نسخة مطبوعة لديها ) ، وبنت تلك الطريقة في « لصق » النسخ الموجبة طريقة عملية ناجحة يمكن استخدامها في المشاهد الملوحة في العديد من الأفلام المهمة ما بين عامي ١٩٢٣ و ١٩٢٤ ، قامتصنعتها شركة بارلامونت في فيلم « الوصايا العشر » ( ١٩٢٣ ) من إخراج ميميسيل دي ميل ، واستخدمتها شركة فيرست ناشيونال في فيلم « الهبة العجب » ( ١٩٢٤ ) من إخراج جودج فيتر هوديس ، وكذلك شركة « م.ج.م » في فيلم « الأربعة الطروب » ( ١٩٢٥ ) من إخراج هسون ستروهايم ، بالانضمام إلى عدة أفلام ملونة كاملة ، فأنتمت شركة لاسكي فيلم « التجول في الأرض الغراب » ( ١٩٢٤ ) من إخراج إيوفين ويلات ، كما أنتج دوجلاس فيربانكس فيلم « القرصان الأسود » ( ١٩٢٦ ) من إخراج البرت بلوكر .

ومع ذلك فقد طورت شركة تكنيكالر طريقتهما في عام ١٩٢٨ ، حيث لا يتم الاكتفاء بلصق النسختين الموجبتين المصبوغتين باللون ، وإنما تستخدمان بعد لصقهما لطبع نسخة تالفة مستقلة ، وذلك عن خلال « ثرب » أو امتصاص هذه النمطة الأخيرة للصبغات من فوق النسختين الموجبتين . حيث تتسلل هذه الصبغات الى الطبقة الجيلاتينية فوق شريط السيلولويد . ولقد أصبحت طريقة الامتصاص هي طريقة تكنيكالر المعتمدة منذ عام ١٩٢٨ وحتى السبعينيات . وكان من مزاياها التخلص من طريقة « لصق » النسختين الموجبتين ، وهو ما كان يتبع على نحو عملي إنتاج نسخ عديدة ، مما زاد من امكانية استخدام هذه الطريقة على نحو اقتصادي .

جاء هذا الابتكار الجديد لشركة تكنيكالر في نفس الوقت الذي حل فيه عصر الصوت في السينما ، مما زاد من فرصة ازدهار ونمو هذا الابتكار على نحو واسع ، وكان السبب الرئيسي في ذلك هو أن الطريقة القديمة في صبغ وتلوين شرائط السيلولويد كانت تلحد شريط الصوت الضوئي . وعلى الرغم من أن تلك المشكلة تمت مواجهتها على نحو ما عن طريق إنتاج شريط السونو كروم في عام ١٩٢٩ ، من خلال شركة « ايستمان كوداك » ، ألا أن طريقة تكنيكالر كانت قد ثبتت أقدامها خلال العام السابق . عندما كانت متاحة وحسما في أكثر الأعرام حسما في تاريخ السينما . علاوة على ذلك ، فإن العديد من الأفلام الناطقة الأولى كانت أفلاما موسيقية ، وهو النمط ذو الطبيعة الغنائية والمبهرة التي كانت تتلامز تماما مع ضرورة استخدام اللون في إنتاجها . ( طبقا لما يذكره المؤرخ جورج هام كينغدم ، فإن الأفلام الناطقة كانت تمثل نسبة عالية من الإنتاج ما بين عامي ١٩٢٩ و ١٩٣٠ ، فبالنسبة للأفلام الناطقة كان هناك ١٤ فيلما موسيقيا من بين السبعة عشر فيلما الناطقة التي تم إنتاجها بالإضافة الى ثلاثة وعشرين فيلما موسيقيا من أربعة وثلاثين فيلما بالأبيض والأسود ، والتي تحتوي على بعض المشاهد الناطقة ) . وفي الحقيقة أن طريقة تكنيكالر الجديدة قد بدأ استخدامها في بعض مشاهد فيلم « لهن برودواي » ( ١٩٢٧ ) من إخراج هاري بومونت ، وفيلم « الخفية الصعراء » ( ١٩٢٩ ) من إخراج روي ديل روث ، كما كانت أول الأفلام الناطقة الكاملة الناطقة من إنتاج شركة وارنر وهي « فلنبدأ العرض » ( ١٩٢٩ ) من إخراج آلان كرومسلاند ، و « الياقوتون عن الذهب من برودواي » ( ١٩٢٩ ) من إخراج روي ديل روث ، ولقد حقق هذان الفيلمان نجاحا كبيرا في شباك التذاكر ، وبخاصة الفيلم الأخير الذي حصد ثلاثة ملايين ونصف مليون دولار من الأرباح .

وفي عام ١٩٣٠ ، كانت شركة تكنيكالر قد أبرمت عقوداً لإنتاج ستة وثلاثين فيلماً وراثياً طويلاً من أكثر الأفلام تكلفة في ذلك العام ، وهي الأفلام التي كتبت لـ « دوبي » من إخراج لودوتون شربان ، و « الملك الصعلوك » من إخراج لودوتون بيرجر ، و « لا ، لا ، يا فلان » من إخراج كلاريس بادجر ، و « ديو ريتا » من إخراج لوتو ريد ، و « باراماونت في الاستعراض » من إخراج دودولي آذغر و لوتو براود ، و « الأغنية الحمراء » من إخراج ليونيل باريمور . ومع ذلك ، فإن إنتاج الأفلام التكنيكالر كان أن يتوقف بحلول عام ١٩٣٢ ، وذلك لأن التحول المتدفع للتجربة للفيلم الملون حقق أخطأً بسبب تزايد احساس الجمهور بصعوبة نظام اللونين الذي يؤدي إلى نتيجة قسيطة ، فعلى سبيل المثال يتراوح لون البشرة من الوردي إلى البرتقالي ( وطبقاً لما قالته شركة تكنيكالر فإن تلك الظاهرة كانت ناتجة عن سوء استخدام الطريقة بواسطة المصورين غير المدربين ) . علاوة على أن تلك الطريقة كانت باهظة التكاليف بحيث تؤدي إلى رفع ميزانية الفيلم بمقدار ٣٠٪ ( وهو ما يعادل ما بين ١٠٠ ألف إلى ٨٠٠ ألف دولار بعملة تلك الأيام بالنسبة لفيلم متوسط الطول ) ، كما تزيد أيضاً من تكاليف التوزيع بمقدار ثلاثة إلى خمسة سنتات لكل قدم زيادة عن الفيلم بالأبيض والأسود . على النقيض من ذلك ، فقد كانت هناك بعض الشركات الأخرى تحاول منذ عام ١٩٢٥ إدخال تحسينات على طرائقها الخاصة ، مثل التساج شركة ايستمان للفيلم الصناعي بالكروماتالي الذي كان أكثر حساسية لمضي واسع من التغيرات الفوتوية ( أي من الرماديات ) ، علاوة على انخفاض سعره . بالإضافة إلى أنه قد تم في عام ١٩٢٨ استخدام مصباح التوهج الحراري الصوتي في الأفلام بدلاً من المصباح التقليدي الكربوني على التكاليف ، والذي كان ضرورياً لتصوير الأفلام بطريقة التكنيكالر ، لهذا ساعد استخدام فيلم الأبيض والأسود للأفلام الناطقة حتى بداية الخمسينيات ، عندما تم ابتكار نظم لونية جديدة ، ونظم أحدث للأفلام الملونة التي تقلل من تكاليفها من الطرائق القديمة .

ومع ذلك قامت شركة تكنيكالر في عام ١٩٣٢ بتطوير نظام جديد يعتمد على استخدام الثلاثة ألوان الأساسية مما كان بالطبع أكثر دقة في تسجيل الألوان الطبيعية ، وهو ما أتاح للشركة اختكاراتاً صلياً لإنتاج الأفلام الملونة طوال العشرين عاماً التالية . في هذه الطريقة يمر الضوء من خلال حزمة الكاميرا ليسقط على منشور شوكلي يقوم بتحليل الطيف إلى ثلاثة اتجاهات ، يسقط كل منها على فيلم صلب منفصل في وقت واحد ، بحيث يقوم أحد هذه الأفلام السالبة بتصوير الطيف الأحمر ،

فيما يقوم الثاني بتسجيل الطيف الأزرق ( وهذاان الفيلمان السالبان يدران متجاورين في آلة التصوير ) ، بينما يختص الفيلم السالب الثالث بتسجيل الطيف الأخضر ( ويرر هذا الفيلم بشكل متعامد مع الفيلمين الأولين ) ، وهكذا يتم الحصول على ثلاث نسخ سلبية كل منها تحتوي على الطيف الكوني الخاص بها ، وبعد تحميضها يتم استخدامها كقاعدة بنفس طريقة تكنيكار ذات اللونين ، لصنع نسخة تحوي على الألوان الثلاثة مما بطريقة التشرب ذاتها ( لتفادي مشكلة تأثر شريط الصوت الضوئي بالأصباغ ، كانت طريقة التكنيكار تقوم عنه الطبع باستخدام الشرائط اللونية الثلاثة السابقة ، مع شريط رابع لا يحتوي الا على شريط الصوت ، وهي الطريقة التي استخدمت عام ١٩٢٩ لصنع فيلم « ذهب مع الريح » من اخراج فيكتور فليمينج ) .

كانت طريقة تكنيكار ذات الألوان الثلاثة متفوقة على أية طريقة أخرى آنذاك ، ولكن كانت هناك مازال بعض السلبيات ، لقد بلغت تكاليف الكاميرا الواحدة اللازمة لهذه الطريقة حوالي ٣٠ ألف دولار ، كما كانت كبيرة الحجم ، قليلة الوزن ، غير عملية للاستخدام في مواقع التصوير الحقلية والطبيعية ، كما أن مرور ثلاثة شرائط سلبية في وقت واحد كان يتطلب قدرا كبيرا من الضوء ، وهو ما يزيد مرة أخرى من تكاليف الإنتاج ، ولأن شركة تكنيكار كانت قد نسبت عيوب طريقة اللونين السابقة الى المصورين غير المدربين ، فإنها قررت عدم استخدام الطريقة الجديدة ذات الألوان الثلاثة الا تحت اشرافها الكامل . وطبقا لما يقوله المارخ ديفيد بورديويل ، فإن « أي منتج يفكر في صنع فيلم بطريقة التكنيكار كان عليه أن يستأجر الكاميرات الخاصة من الشركة ، وأن يتعاقد مع مصوريها المتخصصين - الذين أطلق عليهم في النهاية اسم « المهندسين الضوئيين للكاميرا » - بالاصالة الى استخدام وصفات تكنيكار لمايكايج ، كما أن تحميض وطبع الفيلم كان يتم بالضرورة لدى شركة تكنيكار ، كما كان على المنتج أن يقبل بالتعاقد الدائم لشخص يطلق عليه « مستشار الألوان » ، يقدم لصالته حول الألوان التي يمكن استخدامها في الديكور والأزياء والماكياج ... بالإضافة الى أن الأشخاص المدربين وحدهم كان يمكنهم التعامل مع الكاميرا ، كما كان المصور السينمائي لا يتصرف الا بأوامر من المصور الخاص لشركة تكنيكار » .

لكل هذه الأسباب ، ملادة على الانخفاض العام في الاقبال الجماهيري بسبب سنوات الكساد ، فإن المنتجين تحولوا الى التحفظ الشديد بالنسبة لاستخدام طريقة تكنيكار ذات الألوان الثلاثة ، وللأسف ذاتها فإن شركة

تكنيكار نفسها لم تكن تريد أن تفسر بالنتاج الألامها الخاصة ، لهذا اكتفت بالتعامل مع منتجهن مستقلين مثل ديزنى ، وشركة « أفلام بايوير » ، لذلك كان ديزنى هو أول من استخدم طريقة التكنيكار الجديدة في سلسلة « السينمائية المصنعة » مثل الأفلام الرسوم المتحركة « إلهام وأشجار » ( ١٩٣٢ ) ، و « ثلاثة خنازير صفراء » ( ١٩٣٣ ) ، اللذين حققا نجاحا كبيرا ، فقد حصل الفيلمان على جوائز للأوسكار ، كما بلغت أرباح « الخنازير » ما يزيد على ثلاثة أرباع مليون دولار ، وهو ما أقتنع ديزنى بالتوقيع مع شركة تكنيكار لانتاج سلسلة كاملة من الأفلام ، حتى أنه في النهاية أصبح ينتج كل أفلامه بطريقة التكنيكار ، ( كان ديزنى قد تفاوض في عام ١٩٣٣ مع شركة تكنيكار ليحتكر طريقتهما في الرسوم المتحركة لمدة ثلاثة أعوام ، لكنه توصل إلى تحديد مدة العقد بعام واحد لكي تستطيع شركة تكنيكار تلبية مطالب الشركات الكبرى الأخرى في مجال الرسوم المتحركة أيضا ) .

\*\*\*

لما أول الأفلام الروائية التي استخدمت طريقة التكنيكار ذات الألوان الثلاثة فكان من انتاج شركة « أفلام بايوير » وهو فيلم « ولصة الكوكاراشا » ( ١٩٣٤ ) ذو الحكمة الهزيلة التي تدور حول قصة حب بين اثنين من راقص الحانات ، لقد كان هذا الفيلم القصير ذو البكرتين في جوهره ، اختصارا لطريقة تكنيكار الجديدة في تصوير لقطات خفيفة ( بعد أن أثبت الفيلم نجاحه في مجال الرسوم المتحركة ) ، وسبب نجاحه في هذا المجال استطاع الفيلم أن يحصل على جائزة الأوسكار عام ١٩٣٤ لأفضل موضوع كوميدى قصير ، وبفضل هذا النجاح أيضا تشجعت شركة بايوير على البدء في انتاج أول أفلامها الروائية الطويلة المثقولة بهذه الطريقة ، المصد عن الرواية الكلاسيكية « دار الفروغ » ( ١٨٤٧ - ١٨٤٨ ) ، والتي تنتمي إلى العصر الفيكتوري ينسج حول الفيلم اسم « ميكي شلوبي » ( ١٩٣٥ ) من انتاج روبين هاموليان ، ( صنعت شركة تكنيكار لهذا الفيلم ٤٤٨ نسخة ، لكن أيا منها لم يصلنا على الإطلاق ، ومن المقارنات الساخرة أن النسخة الوحيدة المتوافرة لهذا الفيلم هي نسخة من لونغين ، بالإضافة إلى نسخة تليفزيونية أخرى بالأبيض والأسود ) ، ولقد ذهب الجمهور في البداية لكي يرى فيلما تاريخيا تكلف مليوناً من الدولارات ، لكن الأقبال الجماهيرى أخذ في التراجع بعد عدة أسابيع لتنتهى الفيلم إلى الفشل التام ، من جانب آخر حاول كلوس - أحد الشركاء في شركة تكنيكار - أن يأخذ خطوة شعاعة لتأسيس فرع للشركة في بريطانيا ، وقد نجح بالفعل في عام ١٩٣٦ في انتاج أول فيلم ووالى انجليزى بالوان إيتكنيكار ، وهو فيلم « أجنحة الصيغ » من اخراج

هاولده شوستر ، والذي يلور في شكل ميودراما حول عالم ميدان السباق . أما في هولمود ، فقد كان المنتجون الكبار يتحسسون الطريق على حذر . كما بدأ في فيلم شركة « فوكس للقرن العشرين » : « وامونا » ( ١٩٣٦ ) من اخراج هنري كينج ، عن ملحمة هندية كلاسيكية . كما قامت شركة باراماونت بانتاج فيلم « قاتلة المنظرين » ( ١٩٣٦ ) من اخراج هنري هاتواي ، والذي كان اول فيلم تكنيكلر يتم تصويره كاملا في الواقع الحقيقية . لكن الشركة التي كونها ديفيد سلزنك حينها لتكون شركة مستقلة هي التي قدمت البرهان العملي على امكانية استخدام طريقة التكنيكلر في انتاج الافلام الروائية الطويلة بأفلامها المتخفة بالنجوم ، مثل « حديقة الله » ( ١٩٣٦ ) من اخراج ويتشيساود بوليسلافسكي ، وبطولة شارل بوايه ومارلين ديتريش ، وفيلم « لا شيء مقدس » ( ١٩٣٧ ) من اخراج وليم ويلمان وبطولة لردريك مارش وكارول لومارد ، وفيلم « عوكة نجمة » ( ١٩٣٧ ) لنفس المخرج عن بطولة فريدريك مارش وجانيت جانينور ، ولقد فاز الفيلم الأول والفيلم الأخير بجوائز أوسكار عن التصوير السينمائي الملون ( للفرق المصورين الذي ضم هوراد جرين وهارولد دوزين ) ، كما نجح سلزنك في عام ١٩٣٨ في انتاج فيلم « مفاهرات قوم صوير » من اخراج نورمان تاوروج ، وفي تلك الآونة ، كانت كل صناعة السينما تقريبا قد لحقت بالركب لانتاج افلام ملونة بطريقة التكنيكلر ، فقامت شركة « م. ج. م. » فيلم « العبيبات » ( ١٩٣٨ ) من اخراج فان دايل ، وقامت شركة باراماونت بفيلم « فترات الركوند » ( ١٩٣٧ ) من اخراج جيمس هوغان ، وفيلم « موهبات ١٩٣٨ » من اخراج ايرفنج كاميتجز ، وفيلم « رجال ذوو اجنحة » ( ١٩٣٨ ) من اخراج وليم ويلمان ، وفيلم « قصة حب في الامثال » ( ١٩٣٨ ) من اخراج جيمس آرتسنيثود ، وقامت شركة « فوكس للقرن العشرين » بقيام « كتنكي » ( ١٩٣٨ ) من اخراج ديفيد بتلر ، وشركة سام جولدوين قامت فليها الاستعراض الموسيقي « استعراضات جولدوين الفهرة » ( ١٩٣٨ ) من اخراج جودج هارشال ، كما قامت شركة « افلام لندن » فيلم « قبول » ( ١٩٣٨ ) من اخراج لولتان كوددا ، وفيلم « طلاق السيدة المجبولة » ( ١٩٣٨ ) من اخراج تيم ويلان ، بالإضافة الى فيلم « قالت ديزني المهم » ، الاميرة البيضاء ، والاقزام السبعة » ( ١٩٣٧ ) وهو اول افلام الرسوم المتحركة الروائية الطويلة ، والفيلم الذي انتجت شركة اخوان وارنر . « روبين هود » ( ١٩٣٨ ) من اخراج مايكل كيرتيز ، وهو الفيلم الذي استحق ثلاث جوائز أوسكار عن استخدامه الجمال لنظام التكنيكلر .

وبحلول نهاية عام ١٩٢٨ ، كانت شركة تكنيكلر تقوم بإنتاج ٢٥ فيلما دراليا جديدا . كما كان من بين أهم الأفلام التي حققت نجاحا تجاريا كبيرا خلال عامي ١٩٢٩ و ١٩٤٠ هي أفلام تكنيكلر مثل فيلم شركة **فوكس** « **الأمع الصفح** » ( ١٩٢٩ ) من إخراج **والتر لانج** ، وفيلم « **الطبول عبر قبيلة الكوهوك** » ( ١٩٢٩ ) من إخراج **جون فورد** ، وفيلم شركة **وارنر** « **مدينة مراوغة** » ١٩٢٩ من إخراج **مايكل كورتيز** ، وفيلم « **الحياة الخاصة لاليزابيث وإيسيكس** » ( ١٩٢٩ ) لنفس المخرج . بالإضافة الى فيلمين درائيين طويلين للرسوم المتحركة من إنتاج **ديزني** وهما : « **فانتازيا** » ( ١٩٤٠ ) و « **بيتوكيو** » ( ١٩٤٠ ) علاوة على فيلم شركة « **م. ج. م.** » الذي حقق نجاحا تجاريا هائلا في تلك الفترة « **ساحر أوز** » ( ١٩٣٩ ) **فليكتور فيلنتج** ، وفيلم شركة **سليزيك** الذي حقق نفس النجاح « **ذهب مع الريح** » ( ١٩٣٩ ) لنفس المخرج . وعلى الرغم من أن فيلم « **ساحر أوز** » ليس بالمضي المرحلي للكلمة فيلما ملونا من بدايته الى نهايته - حيث يبدأ وينتهي بشخصين مصبوغين باللون البني الداكن - الا انه استطاع تحقيق الإيهام بالعالم الخيالي ، من خلال أكثر الطرق ابتعا وطبقا لاستغلال تقنية **التكنيكلر** آنذاك . من ناحية أخرى فان فيلم « **ذهب مع الريح** » كان أول فيلم يتم تصويره باستخدام فيلم تكنيكلر الجديد شديده الحساسية ذي الحبيبات الدقيقة ، والذي كان يمثل قفزة تقنية كبيرة ، لانه استطاع الاستغناء عن نصف كمية الاضائة التي كانت تستخدم في افلام **التكنيكلر** العادية ، مما جعل الاضائة للفيلم الملون اكثر اقترابا من الاضائة للأبيض والأسود باستخدام فيلم **المونو كروم** . وهو ما أتاح قدرًا أكبر من التحكم في الألوان ، ولمكالمية التصوير في **عق** **الجمال** . لذلك حصل فيلم « **ذهب مع الريح** » العديد من جوائز الأوسكار في عام ١٩٣٩ ، فقد حصل **راي رينامان** و **دارلست هولاد** على جائزة التصوير ، بينما حصل **وليم كامرون منزيس** على مصام شخص « **تقديرا** » لاستغناء البلوز في استخدام اللون ، لاضفاء طابع درامي ساحر « **على** **الفيلم** » .

خلال الأربعينيات ، اتسع نطاق استخدام نظام الألوان الثلاثة الجديد في الافلام مهمة مثل « **فله وبنال** » ( ١٩٤١ ) من إخراج **دورين ملفوليان** ، و « **البجعة السوداء** » ( ١٩٤٢ ) من إخراج **هنري كيتش** ، و « **هنري الخامس** » ( ١٩٤٤ ) من إخراج **لورانس أوليفيه** ، و « **دهما للسمه** » ( ١٩٤٥ ) من إخراج **جون شتال** . و « **كل عام** » ( ١٩٤٦ ) من إخراج **كلارينس براون** . و « **عنبر الى الأبد** » ( ١٩٤٧ ) من إخراج **أوتسو بريمنجر** ، و « **ذهود النرجس السوداء** » ( ١٩٤٧ ) من إخراج **ملينكل**

**باول** . ومع ذلك ، فإن استخدام نظام التكنيكلر الجديد ظل محدودا بسببه تكاليفه الباهظة ، واحتكار شركة تكنيكلر لاستخدامه . وقد تم التغلب على مشكلة التكاليف الى حد ما في عام ١٩٤١ . من خلال إنتاج شريط مونوبياك تكنيكلر ، وهو فيلم ختم ذو طبقات عديدة يعتمد على طريقة « إيستمان كودا كروم » . وبذلك فإن شريط المونوبياك يمكن استخدامه في كاميرا عادية ليتعرض للضوء العادي المباشر ، ويتم طبعه في مرحلة تالية من خلال مرشحات ضوئية حمراء أو خضراء أو زرقاء لصنع الشرائط الثلاثة اللونية بالطريقة الأصانية ، وهي الشرائط التي تستخدم لنقل الصفات الثلاث بطريقة التشريب ، وبالطبع فإن فيلم المونوبياك أنتج فاعلية كبيرة للتصوير في المواقع الطبيعية ، حيث أنه لا يتطلب كاميرا الشرائط الثلاثة الثقيلة وكيرة الحجم ، لذلك فقد تم استخدامه للمرة الأولى في تصوير لقطات ملونة من الجو في الأفلام مثل : « الطائرة القاذفة للفضة » ( ١٩٤٩ ) . و « طيار في السحب » ( ١٩٤٢ ) وكلامها من إخراج مايكل كورتيز ، ولتصوير المشاهد الخارجية في الأفلام مثل « ملاتو الغابة » ( ١٩٤٢ ) من إخراج جورج مارشال ، و « لاسي تعود الى المنزل » ( ١٩٤٣ ) من إخراج فريد ويلكوكس . ولقد تم تحسين فيلم المونوبياك خلال عام ١٩٤٤ الى درجة أنه كان من الممكن استخدامه لتصوير الأفلام روائية كاملة مثل فيلم « صعاية الرعد » ( ١٩٤٥ ) من إخراج لويس كينج . لهذا قرر كالوس بيجدي أن يضع في اعتباره التوقف عن نظام الشرائط الثلاثة واحلال شريط المونوبياك مكانه . ولكن الارتفاع المفاجيء في عدد المتفرجين في فترة ما بعد الحرب جعل الطلب متزايدا على إنتاج أفلام ألوان التكنيكلر ، مما جعل الشركة مشغولة بتقديم خدماتها المعتادة . ومنعها من التحول الكامل لنظام المونوبياك الجديد ، حتى جاءت الفيسينيكس وظهر نظام « إيستمان كلر » الثلاثي - والذي كان أوفر سعرا وأكثر جسامية ولكنه كان أيضا أقل ثباتا - وكان ظهور « إيستمان كلر » هو العامل الحاسم في ضرورة اختراع كاميرا التكنيكلر التقليدية ذات الشرائط الثلاثة ، كما سوف نرى لاحقا في الفصل الثاني عشر .

### مشكلات التسجيل في بداية عصر الصوت

من المهم أن نلاحظ أن الفترة الأولى لعصر الصوت تشبه في نواح عديدة الفترة الأولى لولده السينما ذاتها ، ففي المائتين كانت الأسس التقنية التي يتأسس عليها الاختراع معروفة قبل عقود من امكانية تطبيق هذه الأسس العملية لتصبح قابلة للتنفيذ من خلال أداة عملية ، وفي كل من المائتين أيضا كانت هذه الأدوات يتم تطويرها واستغلالها في البداية



على أنها بدعة يمكن أن تجتلب الجماهير دون التفكير في أي أهداف جمالية . وفي هذا المجال يمكن مقارنة « الأفلام » الأولى بالأفلام « الناطقة » الأولى في أن كليهما قد تم استغلاله في البداية بسبب كونه جديدا ، دون أي اعتبار للمطلق أو الذوق أو الجمال ، وأخيرا فإنه يمكن القول في الحالتين أن فترة طويلة كانت لابد أن تنقضي بين احراق الآلة والاستخدام الفني لها . . . . .

كانت المشكلات الجمالية والتقنية التي نشأت عن إضافة الصوت إلى السينما مشكلات ضخمة وهائلة ، فعلى الرغم من أن الانتقال إلى السينما الناطقة بدأ عظميا . . . ويتم على مستويات مختلفة وعشوائية في نفس الوقت ، إلا أن نوعا من الاضطراب والتشوش الذي يقترب من حد الفوضى كان يمسود داخل الاستوديوهات في مواقع الإنتاج ذاتها . كان أول الأسباب وراء ذلك هو وجود ثلاثة نظم متنافسة ( نظام فيثافون لشركة « ويسترن اليكتروك » ، ونظام موفيتون لشركة فوكس ، ونظام فونوفون لشركة « آر . سي . آيه » ) ، ولم يكن أي من هذه الأنظمة قابلا للتشبيش أو التعاون مع الأنشطة الأخرى . كما كانت كل شركة تحاول التطوير والتعديل الدائم لآلاتها ، حتى أن بعض هذه الأدوات أصبح حقيقيا ليل اليله في استخدامه .

كانت أكثر المشكلات أهمية وخطرا هي عملية تسجيل الصوت خلال مرحلة الإنتاج ( خاصة وأن التسجيل بعد التصوير لم يكن معروفا آنذاك ) ، لكن كانت هناك مشكلات أخرى صغيرة تظهر في مرحلة عرض الفيلم ، ومن الأمثلة الشهيرة على ذلك هو اكتشاف نظام فونوفون الخاص بشركة « آر . سي . آيه » في عام ١٩٢٨ ، وهو نظام الصوت الضوئي الذي سوف يصبح شائعا في الصناعة السينمائية . فقد كانت مساعات الصوت الأصلية من إنتاج شركة « آر . سي . آيه » والمستخدمة في دور العرض ، من النوع الخروطي ذي الاثنتي عشرة بوصة الذي لا يمكن التحكم في توجيهه ، وغير المناسب لتسجيل الحوار المنطوق ( بينما كان أكثر ملاءمة للموسيقى مثلا ) ، لذلك اضطرت شركة « آر . سي . آيه » في بدايات عام ١٩٢٩ إلى أن تصيف لساعاتها مساعات مسطحة تبلغ خمس القدم لتحسين القدرة على توجيه الصوت ، لكن هذه الطريقة لم تصل إلا لعدد محدود من النجاح ، إلى أن يتم عقد اتفاق في عام ١٩٣٠ يتيح لكل شركة استخدام أجهزة الشركات الأخرى ، وهو ما ساعد شركة « آر . سي . آيه » على الاستفادة بالساعات ذات الجودة التي كانت شركة « ويسترن اليكتروك » تستخدمها لنظام فيثافون الخاص بها ، فقد

كانت هذه السمات قادرة على التحكم في توجيه الصوت بحيث يمكن تركيزه في اتجاه الجمهور بدلا من انتشاره غير المرغوب فيه في كل أرجاء الصالة ، وهو ما جعل كل الصناعة السينمائية تتحول إلى استخدام هذا النوع من الساعات .

لكن حاززال هناك مشكلة أخرى تظهر في مرحلة عرض الفيلم ، فقبل عام ١٩٢٨ ، كان العرض يعتمد على حركة منتظمة لشريط الفيلم داخل آلة العرض ، ولكن هذه الحركة كانت متقطعة أيضا لكي تسمح لكل كادر بالتوقف أمام المصباح والمعدة والمفاتيح ، على التوالي ، فانه لاستعادة الصوت المسجل على شريط الصوت الضوئي ، يجب أن يتحرك الشريط بسرعة ثابتة ومستمرة أمام الحلية الكهروضوئية ، لأن كل النظم الضوئية في تسجيل الصوت تجعل الفاصل بين شريط الصورة وشريط الصوت حوالي عشرين كادرا ، فإذ الحركة المتقطعة للشريط سوف تنتقل بالفروقة إلى الجزء الضوئي ، مما يسبب تشوشا في سماع الصوت المسجل . وقد حاولت شركة « آر . سي . إيه » أن تقدم حلا لهذه المشكلات في البداية ، باختراع بعض الأجزاء في آلة العرض ، وإضافة سلسلة من المرشحات ، التي لم يكتمل أداؤها ، ولم تصبح قابلة للاستخدام في الصناعة حتى عام ١٩٣٠ . كما أن مشكلة أخرى كانت تواجه أصحاب دور العرض خلال فترة الانتقال المبكرة ، وهي ضرورة الاحتفاظ بأدوات « الصوت فوق القرص » ، وأدوات « الصوت فوق الفيلم » ، لأن صناعة السينما لم تكن قد استقرت على نظام بعينه ، لذلك فقد استمرت الشركات حتى عام ١٩٣١ في صنع سبع من أفلامها ، تكون ملائمة للعرض في دور العرض المجهزة فقط بنظام الصوت فوق القرص .

لكن الأكثر أهمية هو ذلك الأمر البيدي في أن الأفلام قد تولفت عن الحركة عندما بدأت في التقط ، وذلك لأنها قد عادت فيما بين عامي ١٩٢٨ و ١٩٣٠ إلى طورتها الأولى سواء من ناحية التوليف أو حركة الكاميرا . لقد كان هذا ناسخا أساسيا عن أن الميكروفونات الأولى التي كانت تستخدم لتسجيل الصوت كانت تعاني من عيبين رئيسيين ، الأول هو أن مجالها محدود جدا ، فلكي يمكن سماع الصوت على شريط الصوت يجب على كل الممثلين أن يتحدثوا أمام هذه الميكروفونات مباشرة ، وقد سبب ذلك أن يقلق الممثلون بلا حركة داخل الكادر عندما ينطقون بهجلى حوارهم ، كما أدى إلى عدة محاولات في إخفاء الميكروفونات داخل أجزاء الديكور ، مثل أواني الزهور أو مصابيح السفن أو كتل حائلة من نباتات الزينة . أما العيب الرئيسى الثاني للميكروفونات ، فهو أنها كانت - في تلك

مع مجالها الضيق والمحدود - شديدة الحساسية ولا يمكن التحكم في توجيهها ، لذلك فقد كانت تقوم بالتقاط وتسجيل « كل صوت » يصدر داخل المجال المحدود لها . أن هذا لم يؤد إلى مشكلات لي منسبة للصوت فقط ، لكنه فرض على الكاميرا أيضا أن تلتصصا بلا حراك ، ومن أجل تحقيق أكبر قدر من التزامن بين الصورة والصوت ، كانت الكاميرات مزودة بموتورات لكي تضمن التحرك المنتظم بسرعة ٢٤ كادراً كل ثانية ، وهو ما يسمى بالضرورة أنه لا يمكن التقليل أو الزيادة من سرعة دوران الشريط داخل الكاميرا لتحقيق أهداف تميرية ومؤثرات بصرية خاصة كانت السينما لصامتة قد توصلت إليها . لكن أصالة الموتورات جعلت الكاميرات تصدر أصواتاً مزعجة يمكن للميكروفونات أن تلتقطها وتقوم بتسجيلها . لذلك كان يجب وضع الكاميرا والمصورين داخل صناديق وجعلية سمكية تسمح نفاذ أصوات الموتورات منها . وقد أطلق عليها المصورون آنذاك في نوع من السخرية « صناديق الشح » ؛ لأنها كانت ضيقة وشديدة الحرارة . لقد أدى ذلك إلى أن تصبح الكاميرا مسجونة بالمعنى الحرفي للكلمة ، لأنه لم يكن في استطاعتها أن تنظر إلى أعلى وإلى أسفل أو أن تنجول فوق قضبان ( لكن الحركة الوحيدة الممكنة لها كانت هي الحركة البانورامية فوق قوائمها الثلاثة في مجال ضيق لا يبريد عن ثلاثين درجة ) ، وهو ما يفسر الطابع الساكن البليد للعديد من الأفلام الناطقة الأولى . لقد كانت تشبه « المسرح المصور » عند ميليس ، أو « فيلم الفن » ، أكثر من تشابهها مع أي فيلم صامت يعود إلى الأعوام القليلة السابقة على بداية عصر الصوت .

وفي الحقيقة أن تسجيل الصوت أدى ببساطة إلى أن السينما أصبحت « أكثر » جموداً وركوداً وسكوناً في المسرحيات المصورة التي تعود للعقد الأول من حياة السينما ، وذلك لأن الممثلين كان عليهم ألا يتركوا المجال الضيق لكل من الميكروفون الثابت والكاميرا الناجية ، ولم يؤد الأمر فقط إلى إعدام الحركة داخل الكادر بسبب سكون الكاميرا ، ولكن لأن الممثلين كان عليهم أيضاً أن يقفوا في سكون بلا حركة داخل الكادر ، وذلك حتى تظل أصواتهم في المدى الضيق للقدرة آذرات الصوت البدائية على التسجيل ، وبالمقارنة فإنه في مسرحية سيمائية مثل « الملكة اليرابيث » ( ١٩١٢ ) كان الممثلون قادرين على الأقل أن يتحركوا داخل الكادر حتى لو توقفت الكاميرا عن الحركة على الإطلاق ، لكن الأفلام الناطقة الأولى جعلت كلا من الكاميرا والممثلين معا يقفون بلا حراك .

كانت هناك مشكلة أخرى تتعلق بالإضاءة داخل الاستوديو ، لقد كانت الإضاءة الرئيسية خلال المسرحيات يتم الحصول عليها من خلال

« مصابيح القلوس الكربونية » التي تصدر نوعاً من الطنين ، لذلك فلم يكن من الممكن استخدامها أثناء تسجيل حوار متزامن مع الصورة ، ولقد نجح الفنيون في عام ١٩٣٠ في إضافة بعض الدوائر الكهربائية لهذا المصباح للخفض من صوت الطنين . ولكن الاستوديوهات وجدت نفسها مضطرة للتحويل الى « مصابيح التانجستين ذات التوهج الحراري » ، وقد كانت تلك المصابيح أقل قوة في الاضاءة من مصابيح الكربون ، كما كان لها عيوبها الأخرى مثل ضرورة استخدام عدد كبير منها ، خاصة مع التحول للتصوير بكاميرتين أو ثلاث كاميرات في نفس الوقت ، كما جرت العادة في الفترة الأولى من السينما الناطقة ، عندما كان يتم التقاط لقطات مدينة لحديث واحد لصحافي القيام بتوليف شريط الصوت بعد التصوير .

وفي الحقيقة أن تأثير تسجيل الصوت على التوليف السينمائي كان من أكثر العوامل أهمية في تراجع السينما وتخلّفها خلال فترة التحول للصوت ، فخلال فترة الفيلم الصامت لم يكن المخرجون يقيد ويحدد التوليف ، وغادروا ما كان الممثلون ينطقون حمل حوار طويلة ، فقد كانت المناوئين المرحية تقوم بتلخيص مضمون الحوار الى الحد الأدنى ، وهو ما سمح بالكبر قدر من حرية التوليف ، واحكام بناء اللقطات داخل كل مشهد ، لكن الأمر اختلف تماماً في فترة السينما الناطقة المبكرة ، فقد كان التوليف - مثله في ذلك مثل حركة الكاميرا او وضوح الممثلين وحركتهم ، وكذلك الاضاءة - في حالة سطوع كامل لتقنيات تسجيل الحوار ، وبذلك أصبح التوليف مجرد أداة تجمع اللقطات جنباً الى جنب ، كما قد اکتفى من قدرته التصويرية ، وعلى سبيل المثال ، فقد كانت الأفلام التي تستخدم طريقة التسجيل فوق القرص تتألف من مشاهد يجب أن يستمر كل مشهد منها حوالي عشر دقائق كاملة حتى يتم تسجيل الحوار بشكل مستمر على القرص من مقاس الست عشرة بوصة ، وبالطبع فإن التوليف داخل مثل هذه المشاهد كان أمراً غير وارد على الإطلاق ، أي أن طرقات تقنيات أكثر تطوراً لتسجيل الصوت في بداية العشرينيات ، على الرغم من أن الكاميرات المتعددة لتصوير المشهد ذاته في نفس الوقت كانت تستخدم لإضافة نوع ما من التنوع في شريط الصورة ، ( يشبه المؤرخ فرطيد بودويل لى أن أسلوب استخدام الكاميرات المتعددة أصبح سائلاً ما بين عامي ١٩٢٩ و ١٩٣٠ ، في محاولة من صناع الأفلام للاحتفاظ بمسوّتهم على التوليف ، وإن كان التوليف الثلاثي - من هذه الطريقة - يسم بالثلاثية الشديدة والتكرار لامل ) . كما حاول بعض المخرجين أحداث تنوع من نوع آخر في شريط الصورة - وإن لم يكن ذلك أمراً سهلاً - وذلك بتغيير عناصر ذات أطوال بؤرية مختلفة داخل اللقطة الواحدة .

كما كانت أنظمة الصوت فوق الشريط تشكل عائقا للتوليف السينمائي ، وذلك بسبب القاعدة المصولة بها في ضرورة وجود نوع من إزاحة تخطيط الصورة والصوت ، حيث أن الصوت - في كل الأنظمة الصوتية - يسبق الصورة بشهرين كادرا \* ( في آلة العرض يقوم المصباح الضوئي الخاص بشريط الصورة مع المصحة بقراءة الصورة ، كما يقوم مصباح ضوئي آخر وخلفية كهروضوئية بقراءة شريط الصوت ، وبالطبع فإنه من المستحيل أن توجد هاتان الآدتان في نفس المكان ، لذلك فإنه في حالة تسجيل الصوت على شريط الفيلم يجب أن يسبق الصوت الصورة المطابقة له ، وذلك لأن الشريط يمر بأداتي قراءة الصورة والصوت المتين تقام في مكانين مختلفين ، وعلى سبيل المثال ففي الشرائط من مقياس ٣٥ ملميترا ، يسبق شريط الصوت شريط الصورة بشهرين كادرا ، مما يجعل من المستحيل القيام بتوليف اللقطات دون أحداث تصويري أو حذف بعض أجزاء شريط الصوت - إن هذه المشكلة لم تجد حلا إلا بتطوير أدوات تسجيل الصوت بعد التصوير - أو الدوبلاج - فيما بين ١٩٢٩ و ١٩٣٢ ، لذلك فإن التوليف في الأفلام الناطقة الأولى - سواء تلك التي تستخدم الصوت فوق القرص أو الصوت فوق الشريط - كان توليفا يؤدي وظيفة ، انتقالية ، أي أنه كان أداة للانتقال من مشهد إلى مشهد ، وليس أداة للتصوير عن وجهات نظر متحدة ، وهكذا اتسم التوليف التصويري - كما انحصرت لفظة الكاميرا على الحركة أيضا - عندما لا يكون هناك صوت متزامن يتم تسجيله خلال التصوير ، لقد اختلف كل نوع من أنواع التوليف بسبب بدايات تقنيات تسجيل الصوت آنذاك ، فلم تعد هناك فرصة للقطع المتبادل بين الممثلين الذين يجادلون معا ، أو التوليف بين لقطات قريبة وأخرى بعيدة داخل المشهد الواحد ، كما اختلفت أيضا قواعد ولغة المحتاج التي أسسها جريفيث ، والبنية المرتجى على طريقة إيذنستين ، وحركة الكاميرا التصويرية والمناسبة التي أدخلها مودناو وفرويند ، تلك التقنيات التي اضطرت إلى الانزواء بسبب التقنيات البديلة لتسجيل الصوت آنذاك ، وصلت محلها سلسلة من الصور الفوتوغرافية الناطقة المنقطعة دائما من زاوية واحدة في حجم متوسط ، ولم تكن لديها القدرة على التعبير إلا عندما يتوقف الكلام - وهكذا كان من سخریات القدر أن ينطق أول مفهوم عن السينما فكر فيه اريسون ، باعتبارها سلسلة من الصور المتحركة كل وثليقتها أن تقوم بمصاحبة تصويرية لتسجيل الصوت ، وكان موعد تطبيق هذا المفهوم في بداية عصر السينما الناطقة ، عندما كانت السينما كان قد بلغت العقد الثالث من عمرها .

لكن ما جعل الأمور أكثر سوءاً هو أن شركات الإنتاج كانت مهمومة باستغلال « بدعة » الصوت ، حتى تستطيع أن تسد ما عليها من الديون . التي اضطرت إليها خلال فترة التحول للصوت ، لذلك فقد تحولت إلى السيناريوهات المليئة التي تضمن لها وجود الكاميرا ، من أجل إنتاج أفلام لهم ما فيها أنها ناطقة ، كما أن بعض المنتجين لبوا فكرة أن الفيلم الناطق يمكن أن يتيح شكلاً فنياً دقيقاً لتصوير العروض المسرحية الشهيرة بمثلها الأصليين ، وتقديهم إلى الجمهور . وبالفعل ، فإن الغلب الإلزام الأمريكي بين عامي ١٩٢٩ و ١٩٣١ كانت من نوع « اشرح المصائب » . حيث كان يتم نقل مسرحيات واستعراضات بروودواي من المسرح إلى الشاشة « نقل مسطرة » بالقليل جداً من التعديل ، أو ربما بدون أية تعديلات على الإطلاق . لقد كان الميل لتسجيل العروض المسرحية بالحية على شرائط الأفلام خلال بدايات السينما الناطقة هو نفس الميل الذي كان سبباً في وجود جنون « فيلم ألف » بين عامي ١٩٠٨ و ١٩١٢ ، كما كان مشهماً في النهاية مشابهاً أيضاً ، فقد أصيب الجمهور بالثقل من تلك « الأفلام الناطقة مائة في المائة » ( والتي كان يطلق عليها أحياناً « دواما فنجان الشاي » بسبب جمود المشاهدين وكانهم يتحدثون دون أدنى قدرة على الحركة ، أو كأنهم يشربون الشاي معاً ) . ولكن التأثير الذي قلل مستمرا وتباطأه السينما الناطقة حتى اليوم هو أنها جذبت ممثلي ومخرجي بروودواي إلى هوليوود ليبقوا بشكل ما في عالم السينما ، ويصبحوا نجوماً كباراً ( مثل هافري بوجارت ، فريدريك مارش ، كلارك جيبيل ، فريد أستمر ، بول غوني ، صيستر تراسي ، وكاترين هيبيون . كما كان من بين المخرجين جورج كيوكر ، وروبن ماموليان ، حتى أن الأمر بدأ لفترة قصيرة في خلال عام ١٩٢٨ ، وكان صناعة السينما قد بدأت في حجرة عكسية من هوليوود إلى نيويورك مرة أخرى ، من أجل البقاء بالقرب من مواهب بروودواي ، حيث كان السفر من الغرب إلى الشرق يستغرق أربعة أيام بالقطار في تلك الأيام . ولم يكن باستطاعة أحد - إلا شديدي الثراء وحدهم - تحمل نفقات السفر بالطائرة ، علاوة على أن نيويورك كانت تضم أيضاً صناعات تقنيات التسجيل الصوتي والبيت الاداعي . وبالفعل ، فإن عديداً من الشركات - مثل بارامونت و « إم . ج . إم » و « فليمست ناشيونال » و « وارنر » - أقامت في صيف هذا العام استوديوهات صوتية في نيويورك . لكن الأمر عاد إلى التوازن بسرعة لتعود صناعة السينما إلى هوليوود . كما أن السينما الناطقة كان لها تأثير إيجابي آخر ، إذ أن شدة الطلب على السيناريوهات التي تعتمد على الحوار جعلت فن كتابة السيناريو أكثر تعقيداً ، مما جعل الشركات تستورد المواهب الأدبية من المناطق الشرقية ، من عالم الكتابة الصحفية والنقد

والكتابة للمسرح وفن الرواية . ليبقى المسديد من هؤلاء في هوليوود ويصبحوا من أهم علامات السينما الناطقة . ( من بين هؤلاء هيرمان مانكيفيتش ، وودروى بلزكر ، سي . ن . بيرمان ، بن هيشت ، تشارلز مالك آرثر ، ماكسويل أندرسون ، دانييل هافيت ، ف . سكوت فينر جباله ، ولين فوكو ، ولانثاميل ويست ) .

وبالطبع ، كان الممثلون ذوي الخبرة المسرحية يستحقون بميزة مهمة في الفترة الأولى للسينما الناطقة . لأن المخرجين لم يجدوا استطاعتهم الصياح تعليماتهم في موقع التصوير كما كانوا يعملون في الماضي ، لذلك فقد كانوا في حاجة إلى ممثلين يعرفون كيف يتصرفون بأنفسهم خلال اللقطات الحوارية الطويلة . كما كانوا يحتاجون أيضا إلى ممثلين لهم صوت جميل وقوي ، والقاء فصيح ، وهو ما يبنى أن ممثلي المسرح أو ممثلي السينما ذوي الخبرة المسرحية قد احتلوا مكان نجوم السينما الصامتة الذين اظهروا ككائنات أجنبية واضحة عندما تحولوا إلى السينما الناطقة ( مثل إميل جاننجس ، بولا نيجري ، فيلما بانكر ، وليامى يوتى ) كما أن بعض نجوم السينما الصامتة بنت أصواتهم غير مطابقة على نحو ما تصورتهم السينمائية ( مثل نوبما تليدج ، كولين مود ، كورين جريفيث ، وجون جيلبرت ) ، وهو ما سبب نوعا من خيبة الأمل لدى الجمهور عندما استمع إلى صوت بجرمه المحبوبين للمرة الأولى . ولقد كان نجاح الممثلين ذوي الخبرة المسرحية يرجع أحيانا إلى قدرتهم العالية على الإلقاء والتحكم في الصوت . فان ممثلين انجليز مثل توفالده كولمان وهربرت مارشال وكليف بروك وتشلواز لوتون اكتسبوا أهمية كبيرة في هوليوود . بفضل أصواتهم الهادئة اللطيفة على التشكيل ، والتي يمكن تسجيلها بأكثر قدر من الدقة فوق شريط الصوت . لذلك فان بعض نجوم السينما الصامتة مثل جريتا جاربو وجارى كوبر وجانيت جاينور ، استطاعوا البقاء في فترة التحول للصوت بفضل مساعدة خبراء ومدربين في الإلقاء يتمتعون لعالم المسرح . كما كان تحول الصوت ممبيا في وصول القادمين الجدد إلى هوليوود مثل مهتمى الصوت الذين جاءوا من صناعات التليفون والبت الإذاعي ، والذين لم يكونوا يفهمون شيئا في صناعة الأفلام . لكنهم شهبوا فجأة داخل الاستوديوهات وهم يمتلكون سلطة هائلة في تحديد أماكن الكاميرات والميكروفونات ، ويكتب المؤرخ آرثر نايت عن الفترة القصيرة التي تحكموا فيها تماما في صناعة السينما أن : « هؤلاء الخبراء لم يكونوا مهتمين بأى شيء فيما عدا جودة الصوت في الأفلام التي يعملون فيها ، ولقد كانوا يواجهون كل المشكلات بقدر كبير من التبسيط الساذج ، لقد كانوا يصرّون على تصوير المشاهد لي ذوايا

واركان ثابتة ، كما كانوا يميلون الى اللطائف القريبة او المتوسطة التي كانوا اكثر قدرة على التحكم فيها ، وهكذا فان كل التقنيات والحرفة السينمائية التي اكتسبها المخرجون خلال سنوات السينما الصاعدة لم اقتلها في لحظة عين جالبا ، تنشى تماما وتظل لفترة ثابتة في ظل الميكروفون » .

### العمل النظري حول الصوت

منذ حوله السينما الناطقة بدأ تسجيل الصوت وكأنه يشكل تهديدا كبيرا للسينما كشكل ابداعي ، مما دفع العديد من المخرجين وأصحاب النظريات السينمائية الى الاعتراض بشدة عليها ، لقد كان ما ينبغي فهم هو ان السينما التي كانت قد وصلت آنذاك الى درجة متطورة من البلاغة ، يمكن ان تتعرض للتدهور بسبب شغف الجمهور بالسينما الناطقة كبداية جديدة ، ولقد كتب المؤرخ بول دولا مثلا لهذا الفريق من المعارضين في عام ١٩٣٠ :

« لا يمكن ان نقارن بآية حاله من الاحوال بين قدرة الكلمة المنطوقة وبين القبة التصويرية والوصفية شديدة الدقة للصورة الفوتوغرافية ، وان محاولة الجمع بين الكلام والصور هو نوع من الجمع بين وسيطين متعارضين لكل منهما طريقته المختلفة تماما في التعبير . . . . قال الفيلم الصامت يتوجه للجمهور من خلال الصورة فقط ، لذلك فإنه يستطيع ان يخلق تأثيرا دراميا قويا يظل في ذهن المتخرج طويلا . . . . على العكس ، فبمجرد أن ينطق الصوت الكلام في السينما فان كل آلات الصوت تحتل موقع الصدارة بدلا من الكاميرا ، مما ينتهك القطر الطبيعية لادراك الصورة وطحا » .

كان هناك آخرون مثل ايزنشتين وبودوفكين يدعون ان الصوت يشكل نوعا من التهديد ، لكنهم ادركوا ايضا لقوة على اضافته بعد جديد كإوسيط السينمائي . وقد قام ايزنشتين وبودوفكين والكسيندروف بإصدار بيان بعنوان « الصوت والصورة » قاموا بنشره في ٥ أغسطس ١٩٢٨ وصمروا فيه الموقف بدقة وصدق :

« ان الفيلم الناطق سلاح ذو حدين ، ومن المستحيل جدا ان المخرجين الذين سيتحولون الى السينما الناطقة ، سوف يبدون اقل قدر من المقاومة للدفاع عن الفن ، أي أنهم سوف يحاولون ببساطة ارضاء لفضول الجماهير



في الاستماع للسينما الباطلة ، وسوف نشهد في البداية استغلالا تجاريا لهذه البضاعة سهلة البيع ، أى بضاعة الفيلم الناطق ، حيث تتطابق الكلمات المسجلة بكل التطابق والواقعية مع حركة الشفاه على الشاشة ، وحيث يستمتع المتفرج بإيهام أنه يسمع حقيقة الممثل وهو يتحدث أو حين يسمع بوق الميادرة أو صوتا صادرا من آلة موسيقية ... الخ . إن تلك الفترة القصيرة من النزوح الأهرج لن تسبب ضررا لتطور الفن الجديد ، لكن سوف تقلوها مرحلة نائية أكثر أهمية وخطرا ، وسوف يزول الفصول الأول لاكتشاف الإمكانيات العملية لتلك البضاعة الجديدة ، لذلك سوف يحاول السينمائيون أن يتحولوا إلى الدواما المأخوذة عن ( الأدب الجديد ) ، كما سوف يبذلون محاولات أخرى لكي يجعلوا المسرح يزور السينما ، وذلك هي المرحلة التي سوف يقوم فيها الصوت بتعريف المونتاج ... لهذا فإن العلاج يمكن في [ استخدام الصوت على أنه عنصر يقابل المونتاج المرئي ويتطابق معه ، وهو ما سوف يتيح إمكانيات جديدة لتطوير المونتاج واتساقه . ويجب أن تظهر المحاولات الأولى لتجريب الصوت في طريق ( عدم التطابق ) مع الصور المرئية ، وتلك الطريقة وحدها هي التي سوف تحقق الشعور الذي نبحث عنه ، والذي سوف يؤدي يوما بعد يوم إلى خلق تفاعل أوديسترالي بين المرئية والصورة وبين الصوت والصورة ... لهذا فإن الفيلم الناطق يمكن أن يتيح ميزة تقنية لا تتيحها السينما الصامتة [ فلاكتشاف التقني الجديد لتسجيل الصوت ليس مجرد فرصة أو بركة يمكن استغلالها على نحو تجاري ، ولكنها هي الطريق الطبيعي لنمو وتطور فن السينما وقيادته الحقيقية ، ليفضله يمكن للفنانين أن يفتحوا الطرق المسدودة التي توصل إليها أحيانا السينما الصامتة . . . ولقد كانت العناوين الفرعية المكتوبة من أهم تلك الطرق المسدودة ، على الرغم من تلك المحاولات المديرة لجعلها أكثر اتساقا مع حركة الصورة داخل الفيلم . كما أن الفنانين في السينما الصامتة قد يضطرون أحيانا للجوء لبعض اللقطات التوضيحية التي قد تسبب أرباكا لتكوين المشاهد وإبطاء في إيقاع الفيلم ... لهذا فنهما يتم التعامل مع الصوت كعنصر جديد من عناصر المونتاج - كعنصر مستقل عن الصورة - سوف يتيح ذلك حتما أدوات فنية جديدة وشديدة التأثير في مجال التعبير ، يمكن بواسطتها حل المشكلات التي لازال عاجزين عن تقديم أي حل لها ، فإن من المستحيل أن نجد حولا جذرية لو ظلت بأيدينا فقط عناصر الصورة وحدها . »

ولقد تحدث أيزنشتين مستقيفا عن تجربته السلبية في محاولة تحقيق التكامل بين العناوين الفرعية المكتوبة والصورة السينمائية .

ومن المؤكد أن هذه العناصر تشكل عالما حقيقيا في السينما الصامتة ، حيث أنها تقطع تلقى السرد السينمائي وتكسر إيقاع المونتاج ، وكثيرا ما أشار النقاد على سبيل المثال إلى أن واحدا من أعظم الأفلام في نهاية عصر السينما الصامتة وهو فيلم « آلام جان دارك » ( ١٩٢٨ ) من إخراج كارل تيودور دريب قد عانى من الأثر السلبي القادح لحضر المتكلمين المكتوبة المتضمنة للحوار في المواقف الحاسمة داخل السرد السينمائي ، لذلك فإن مثل هذا الفيلم كان يمكن أن يكسب الكثير من خلال تسجيل الصوت ، لذلك يمكن القول بأن السينما الناطقة التي ساهمت في التخلص من الإضطرار إلى العناصر الثرية المكتوبة ، قد قامت بتحرير السينما من ذلك القيد الذي استمر ثلاثين عاما وربطها بالكلمة المكتوبة . لذلك اتاحت السينما الناطقة بعدا دوائيا لا يسبب انقطاعا في الحيوية البحرية للمونتاج ، لذلك فإن المهمة الحقيقية التي كان يجب على اللغزنيين القيام بها هو ألا يسمحوا للسينما بأن تليد من جديد بإحلال الكلمة المنطوقة في الفيلم الناطق .

كما كان هناك في السينما الأوروبية فنان ذو نزوع شكلي يعمل شعورا مائلا بالنسبة للصوت ، وهو المخرج الفرنسي الشاب ريتيه كلي ( ١٨٩٨ ~ ١٩٨١ ) ، الذي كتب في عام ١٩٢٩ أنه يمارض « الأكلام الناطقة مائة إلى ثلاثة » . لكنه كان يرى لمكانات إبداعية حقيقية لاستخدام الصوت في الأفلام ، وهي الامكانيات التي سوف يستفادها بالفعل في عام ١٩٣١ في فيلميه « المليون » ، و « الحرية لنا » . لقد كتب عن هذا الموضوع يقول : « الفيلم ليس كل شيء » ، فهناك أيضا الفيلم الناطق حيث تتفلق الآمال الأخيرة للمدافعين عن السينما الصامتة ، فهم يعتبرون على السينما المرودة بالصوت لكي يستطيعوا دفع الخطر الذي تمثل في ظهور الأفلام الناطقة . فلو كانت « محاكاة » الأصوات الطبيعية تبدو ضيقة الحدود ومغلبة للأمال ، فإن من الممكن « لتفسير » هذه الأصوات لخلق مستقبل جديد للسينما » . كما أنني كثير ثناء خاصا على واحد من أوائل الأفلام الأمريكية الموسيقية « نحن بروكواي » ، فيلم يستخدم شريط الصوت بذكاء كبير ، لقد كان كبير ممجبا على نحو خاص بمشهد نسمع فيه صوت باب يفتح بشدة ، كما نسمع أيضا صوت سيارة تبنا في الدوران والحركة ، دون أن نرى صورة هذه الأشياء على الشاشة ، فكل ما نراه هو لقطة قريبة للبطة وقد استولى عليها القلق البالغ ، وهي تعيش لحظة الفراق . في مشهد آخر نرى البطلة وهي على حالة البكاء ، وعندما يفتحي وجهها بطريقة الاختلاف التدريجي نسمع صوت تلهفة عميقة بينما نرى الشاشة مظلمة . إن كلي يتوصل من ذلك إلى أن « الصوت

في هاتين اللحقتين قد تم استغلاله بشكل ملائم تماما لكي يحل محل الصورة ، وهذا نوع من الاقتصاد السري سوف يمكن الفيلم الناطق من التغلب بلفظ أكبر من المؤثرات الخاصة » .

لقد كان ما اكتشفه كل من المخريجين السوفيت الثلاثة وكثير هو أن الصوت يشكل تهديدا للسينما ، فقط ، عندما يصبح الميكروفون تابعا ذليلا للكلمة المنطوقة ، أو للأصوات الطبيعية ، تماما كما كانت الكاميرا تابعا ذليلا للواقع في بداية عصر السينما الصامتة ، حتى أنه لم يكن في استطاعتها آنذاك أن تحاول على الإطلاق أن تقطع استمرارية الزمان والمكان . لهذا فإنه يمكن القول أن ذلك الرأي الإيجابي - بالنسبة لحلول عصر الصوت - يرفض الصوت المتزامن أو الطبيعي الذي يسمح فيه المخرج ما يراه على الشاشة ، كما يرقى ما يسمع على شريط الصوت بشكل يخلو من الإبداع الفني ، وهو ما يمثل بالفعل في تلك الحالة تهديدا للإنجازات الشكلية والإبداعية للسينما الصامتة . لكن هذا الموقف يدافع عن استخدام الصوت غير المتزامن - أو الكونترابونغي - حيث يمكن أن يشكل الصوت عنصرا متعارفا ومتفلا في آن واحد مع الصورة من أجل تطبيق لفظ أكبر من الإبداع ، بنفس الطريقة التي كانت تتعارض وتتفصل بها اللقطات داخل مونتاج المشهد في السينما الصامتة . لهذا يمكن القول أن هذا الرأي الإيجابي تجاه الصوت يدعم تقنية تسجيل الصوت ، كاستخدام واتساع لنطاق المونتاج ، حيث يمكن استخدام الأصوات الطبيعية والحوار والموسيقى كعناصر مفيدة ومتفاعلة مع الصورة المرئية ، وهو ما يعبر عنه بـ « دوفونكين » بقوله أن « الصوت والكلام الإنساني يجب استخدامهما بواسطة المخرج ، ليس عن طريق التناظر الحرفي ولكن من أجل تضخيم وإثراء الصورة المرئية على الشاشة » .

وهكذا شهدت فترة ولادة الفيلم الناطق جدلا نظريا خصباً بين المدافعين عن الصوت المتزامن ضد المدافعين عن الصوت غير المتزامن ، وهو جدل يشبه في نواح كثيرة ما حدث خلال العقد الأول من موند السينما ذاتها ، فقد كان السؤال هو إذا ما كان شريط الصوت - مثل الكاميرا في بداية السينما - يجب أن يقتصر دوره على تسجيل الواقع ، بشكل طبيعي ، أو أنه يجب عليه أن يخلق واقعا مركبا بطريقته الخاصة ، أنه السؤال الذي يمكن ترجعته على نحو عملي في إذا ما كان الصوت يجب أن يكون متزامنا مع الصورة ، لكي يقدم نسخة من الصوت الطبيعي أو الحرفي ، أو إذا ما كان يجب وضعه في صراع خلاق مع شريط الصورة ، وبالطبع كانت هناك مواقف عديدة تقف بين هذين الموقفين

المتأخرين ، يمكن أن تؤدي إلى نتائج صحيحة أحيانا أو خاطئة أحيانا أخرى ، فمن الأفضل للسينما في الطبقة أن تجمع بين المؤلفين ، كما اكتشف ذلك بالفعل كل رواد الاستخدام الخلاق لتسجيل الصوت . ولكن الأمر بدأ على الأقل خلال السنوات الأولى كما لو أن مستقبل الفيلم الناطق يواجه الاختيار الحزير بين السير في هذا الطريق أو ذاك .

لقد كان الاهتمام الأساس بين عامي ١٩٢٨ و ١٩٣١ هو الحصول على أكبر قدر من جودة الصوت خلال التصوير ، مع إعطاء أقل قدر من الاهتمام للتفكير في إمكانية تعديل شريط الصوت بعد أتمام تسجيله ، لقد كانت الفكرة الصالحة هو أن الصوت المسجل في موقع التصوير هو الغاية الأساسية كمنتج نهائي ، وهي الفكرة التي تنبع من مصادر عديدة . من أهمها أن النموذج المبكر لتسجيل الصوت كان البث الإذاعي المباشر ، حيث أن الهدف من تسجيل الصوت هو إعادة إذاعته على المستمعين ، ولأن العديد من مهندسي الصوتيات الذين التحقوا أبواب هوليود في سنوات الانتقال الأولى قد جاءوا مباشرة من صناعة البث الإذاعي ، فقد كانوا يحملون معهم طابعهم المستيقظ الناجمة ، وخطاتهم التقليدية في التعامل مع تقنيات تسجيل الصوت . لكن المصدر الأكثر تأثيرا في هذا المجال يكمن في الرغبة المحافظة عند المنتجين الأمريكيين الذين كانوا يؤمنون بأن المزاجية التامة بين الصوت والصورة كانت ضرورية ، لنحاشي إلى نوع من التشوش واضطراب الفهم لدى الجمهور طبق الأفق ، ولقد كانوا يشعرون بأن الفصل بين الصوت والصورة - حتى في حله الأدنى بتسجيل صوت طبيعي دون أن يرى المخرج مصدره على الشاشة - مثلما ظهر على سبيل المثال في فيلم "نحن نرود واي" - يمكن أن يحدث أرباكا في إدراك المخرج . تماما كما كان المنتجون الأوائل يكرهون تجزئة المشهد إلى لقطات متعددة . لذلك فقد كانت الممارسة والتطبيق والفكر داخل صناعة السينما الأمريكية قابعة أعوام بعد حلول الصوت ، تسرع في طريق تسجيل الصوت والصورة مترامتين في وقت واحد ، مما كان يعني أن كل ما يسمعه المخرج على شريط الصوت يجب أن يراه فوق الشاشة والعكس بالعكس . لهذا تم إنتاج عدد هائل من الأفلام - المنطقة مائة في المائة - مثل فيلم "الصوت نيو يورك" ، والتي كانت تنسب إلى حد بعيد التسجيلات الإذاعية للصورة .

على الجانب الآخر كان هناك السينمائيون ذوو النزعة الفسلفة ، مثل إيرنستين وبودونكين وكليمر ، الذين كانوا يؤمنون بأن الصوت هم المتزامن - أو الكونترابولطي - هو الطريقة الوحيدة لاستخدام تلكه

التقنية الجديدة . حيث يمكن استخدام كل العناصر الصوتية ، مثل الموسيقى ، وغناء الكورس . والمؤثرات الصوتية مع أقل قدر من الحوار ، على نحو كوترابونطى يتقابل ويتفاعل مع الصورة ويعصرها . ولقد تم حل هذا الجدل في النهاية من خلال اكتشاف إمكانية تحقيق التزامن بين الصوت والصورة بعد الانتهاء من التصوير - أو المونتاج - وهو الاكتشاف الذى يسمح باستخدام الصوت للترانز وغير التزامن فى الساق كامل وحرية ابتداعية داخل الفيلم الواحد .

### تطبيق التكيف مع تقنيات الصوت

كان المخرج الأمريكى كينج فيدور ( ١٨٩٤ - ١٩٨٢ ) هو أول من استخدم طريقة تطبيق التزامن بعد التصوير فى أول أفلامه الناطقة « هاليوليا » ( ١٩٢٩ ) ، الذى يعتبر أيضاً أول الأفلام المهمة فى عصر السينما الناطقة . تم تصوير فيلم « هاليوليا » فى مواقع الأحداث الحقيقية داخل مدينة ممفيس وحولها فى ولاية تينيسى ، وبطاقم كامل من الممثلين الزوج ، وهو الفيلم الذى يصور مشهدهم الأخير مطاردة شرسة فى أعراش ومستلزمات أركانساسى . قام فيدور بتصوير هذا المشهد كاملاً على نحو صامت بكاميرا لا تتوقف من الحركة ، ليقوم فيما بعد داخل الاستوديو بإضافة شريط صوتي يحتوي على أصوات طبيعية للمطاردة ، مثل صوت فروع الأشجار وهي تنكسر ، والطيور وهي تصرخ ، وصوت لهابت الشخصيات ، والتي قام بتسجيل كل منها على نحو منفصل ( كان هذا ناتجاً فى جزء منه عن مصادفة سلبية ، فقد تولدت آلات الصوت عن العمل عندما وصل فيدور وعالم العمل إلى ممفيس ، لذلك قرر البدء فى التصوير مضطراً كأنه يعمل فى فيلم صامت . وكان هذا بمثابة الاكتشاف الذى استمر فى ممارسته حتى عندما عادت آلات الصوت للعمل ، لأنه اكتشف ببساطة أن ذلك يمنحه لقنواً كبيراً من الحرية . وفى الحقيقة أن عملية المونتاج ذاتها كانت شديدة الصعوبة ، ويقال أن المونتير الذى كان يعمل مع فيدور قد أصيب بانحيار عصبي فى منتصف الفيلم ) . لقد كان هذا انجازاً تقنياً عبقرياً فى ضوء يدائية أدوات تسجيل الصوت فى تلك الأيام ، ولكن لأن شريط الصوت هو بالفعل منفصل عن شريط الصورة - على الرغم من أنه يتم طبعهما جنباً إلى جنب على شريط الفيلم - فإن إمكانية دمج السجل الصوت بعد التصوير قد بدأت فى إثبات وجودها منذ أن تم اكتشافها ، وفى هذا الصدد يقول المؤرخ لويس جاكوبز : « أن الاتصال الصوت وتسجيله عن طريق استعادته صممه أثناء مشاهدة الفيلم . يمكن تحقيقه بمسببة الطبيعة الآلية لكل من أجهزة تسجيل الصوت وعملية التوليف ، فالبكروفون والكاسيرا الكتل مستقلتان ، حيث أن كلا منهما يقوم بتسجيل ما يراه أو يسمعه لها فى

وقت واحد أو يبنى نحو منفصل ، لكن فيلور على أية حال كان هو أول من أدرك ذلك ، وأول من أدرك بالتالي أن الصوت يمكن أن يخلق تأثيرا نفسيا مستقلا عن الصورة . كما قام مخرج أمريكي آخر هو « لويس مايلستون » ( ١٨٩٥ - ١٩٨٠ ) باستخدام الدوبلاج بعد التصوير للمشاهد الحربية ليليه الكبير الداعي للسلام « كل شيء هادئ على الجبهة الغربية » ( ١٩٣٠ ) . وذلك عندما قام بتصوير هذه المشاهد بكاميرا صامتة متحركة في المواقع الحقيقية ، ليقوم بدوبلاج الأصوات الحربية بعد التصوير . وفي عام ١٩٣١ استطاع مايلستون أن يحافظ على الحركة المستمرة للكاميرا في فيلمه « صفحة القتل » ، الذي اقتبس من المسرح بين هيشنت وتشارلز مكادغر . على الرغم من احتواء الفيلم على حوار كوميدى شديد السرعة ، كما استخدم أولست لويش أيضا طريقة الدوبلاج في أول أفلامه الناطقة ، وهي الانتماء الموسيقية التي تمتع بالصوتية « استغوا في الحب » ( ١٩٢٩ ) ، و « مونت كارلو » ( ١٩٣٠ ) ، تماما كما فعل رينيه كلير في فيلم « تحت سقف باريس » ( ١٩٣٠ ) . إن هذه الأفلام وغيرها « مثل » قتي ليلة السبت » ( ١٩٣٩ ) من إخراج إدوارد سوبول لاند ، و « رجل من فرجينيا » ( ١٩٢٩ ) ليفيكتور فليمينج ، و « قلوب ديكسي » ( ١٩٢٩ ) لبول سيلوين ، و « ليالي الحب الصيني » ( ١٩٢٩ ) لويليم ويلمان ) توضح انتقالا تدريجيا نحو التأكيد على أهمية التسجيل بعد التصوير خلال الفترة من ١٩٢٩ إلى ١٩٣١ ، حتى انتهى الأمر إلى التأكيد من أهمية الدوبلاج .

في كل تلك الأفلام كان يتم تسجيل الصوت والتسجيل منه على شريط صوتي ذي قناة واحدة ، ولكن دويين هاموليان ( ١٨٩٧ - ١٩٨٧ ) الذي جاء من عالم الإخراج المسرحي في مزارع برودواي قام بإدخال عنصر جديد على تسجيل الصوت ، عندما استلهم اثنين من الميكروفونات لكي يقوم بتسجيل حوار متداخل في أحد مشاهد فيلم « تصليق » ( ١٩٢٩ ) ، ليقوم بجميع الصوتين معا على شريط الصوت . لقد كانت شرائط الصوت الأولى تحتوي على قناة واحدة ، وهو ما يعني عدم القدرة على الفصل بين سماع من الأصوات ونوع آخر ، فكان الجيمس يتحدثون في ميكروفون واحد ، دون أن تكون هناك إمكانية لضبابية خلفية من الموسيقى أو المؤثرات الصوتية ، إلا إذا كانت هذه الأصوات موجودة بالفعل عند تسجيل الحوار ، حيث كانت الأوركسترا ، أو آلة المؤثرات الصوتية تتبع في مكان ما داخل الاستوديو في خارج الكادر . ولكن عندما قام هاموليان باستخدام اثنين

من الميكروفونات ، ثم المزج بين الصوتين ، فانه في الحقيقة فتح طريقا جديدا لتمام امكانية التسجيل على قنوات متعددة فوق شريط الصوت خلال مرحلة الدوبلاج ، مما يسمح بالتحكم الدقيق لكل الاصوات على الشريط ، وهي الامكانية التي تحققت من خلال استخدام اربع قنوات للتسجيل منذ عام ١٩٣٢ ، ولقد قام ماموليان أيضا في فيلم « شوارع المدينة » ( ١٩٣٦ ) بإدخال لأول فلافى بالك صوتي ، عندما تباد متقطعات من الحوار التي تم سماعها في اجزاء سابقة من الفيلم ، مصحوبة بلفظات قريبة للبطل ، مما يوصي بانها تذكر تلك الكلمات .

في التطبيق العملي ظل صاعدا مستخدما نوع واحد من الاصوات على شريط الصوت ، بمعنى ان المتفرج لا يستطيع الا ان يسمع حوارا فقط او موسيقى فقط ، ولاندا ما كان يتم سماعها معا وذلك ب تسجيلهما في وقت واحد خلال التصوير ، وهو ما كان يبدو متسقا مع السياق الواقعي لفيلم ، عندما كانت الأحداث تحدث على سسل الخال في الصالات الموسيقية ، على نحو ما نرى في فيلم « الملكة الازرق » ( ١٩٣٠ ) للمخرج جوزيف فون سترنبرج . وبحلول عام ١٩٣٢ ، استطاعت التكنولوجيا تطبيق امكانية المزج الصوتي بين عدة شرائط صوتية مسجلة ، يحتوي كل منها على موسيقى تصويرية ، او مؤثرات صوتية ، او حوار متزامن ، وكانت هذه التقنيات دقيقة بحيث لا تسمح بالتشويش الناتج عن عملية الدوبلاج ، بل ان شركة « آر . سي . آيه » استطاعت في اواخر الثلاثينيات تطبيق امكانية تسجيل الموسيقى وحدها فوق عدة قنوات على شريط الصوت . وبحلول عام ١٩٣٥ ، وطبقا لما يقوله مهنس الصوت المخضرم في عالم السينما جيس ج . متيوارت ، فان الفتيين اللاتين على مزج الاصوات خلال مرحلة الدوبلاج قد اكتسبوا وضعاً يساوي في اهميته هونتم الفيلم نفسه . كما تم اختراع تقنيات اكثر تقدما تحقق اكبر قدر من دقة عملية الدوبلاج ، مثل استخدام قنوات التحكم في مستوى انقراض الصوت ، بل التحكم في نغمته ايضا ، بالإضافة الى تقنيات اللغة اصوات الضجيج غير المطلوبة . وفي اواخر الثلاثينيات ، كانت عمليات الدوبلاج - التي بدأت كأداة لاضافة المؤثرات الصوتية للمشاهد التي تتحرك فيها الكاميرا - قد أصبحت هي العملية الحقيقية للانتاج الكليل للشريط السينمائي الذي يتم عرضه . وقد أصبحت هذه العملية مطبقة في أنحاء العالم كله ، حتى ان ٩٠٪ من الافلام التي تحتوي على حوار يتم صنعها من خلال الدوبلاج . ومنذ ادخال هندسة التسجيل المغناطيس للصوت في اواخر الخمسينيات ، أصبح واضحا انه يمكن إعادة تسجيل العديد من القنوات المنفصلة على شريط واحد

( بشكل متريزو فونى ) كانت تصل الى ست قنوات ، بل ان العديد من الأفلام الضخمة ذات الشاشة العريضة فى الخمسينيات والستينيات كانت تستخدم فى بعض مشاهد المعاميع الهائلة ما يصل الى ٥٠ قناة . وحلال السبعينيات ، تم اذلال تحسينات جديدة على جودة الصوت . باستخدام نظام التسجيل اللاسلكى من ثمانى قنوات . تم ادخال نظام « دولبي » الصوتى الذى يتيح استعادة الصوت « الجسم » ، بطريقة صوتية غير مفناطيسية يتم فيها الغاء التشويش تماما .

لقد كانت طريقة الدوبلاج هى العامل الحاسم الأول فى تحرير كاميرا الفيلم الناطق من زفزانها الزجاجة ، وتحرير السينما الناطقة كلها من تلك الفكرة المستوحدة ضيقة الاطلاق بأن كل ما نراه على الشاشة يجب ان نسمعه على شريط الصوت . لقد كان نظام تسجيل الصوت فى طفولته مقيدا بقوانين العالم الطبيعى اكثر من أى وقت سابق ( حيث يتم تسجيل المشهد بالصوت والصورة ، بالاحتفاظ باستمرارية الزمان والمكان ودون انقطاع على الإطلاق ) . ولكن الدوبلاج أعاد الى السينما قدرتها على إعادة تشكيل مادتها الخام على نحو جمالى ، ومع تجربة الدوبلاج بدأ المخرجون فى ان يدركوا ان « سينمائية شريط الصوت لا تنبع من كون الصوت متزامنا أو غير متزامن ، ولكن من كونه مزيجا بين أنواع مختلفة من الصوت ، تبقى جميعها تحت سيطرة المخرج - وربما يسيطر عليها أكثر من سيطرته على العناصر البصرية ، حيث ان الصوت يمكن خاقه على نحو صناعى . وكما يكتب المؤرخ آرثر نايت ، فإنه كان بقدره المخرج ان يتعامل مع كل صوت بشكل منفصل : « لقد كان يمكنه ان يقوم بتشويش الصوت او حلقه أو تضجيه أو التخلص منه كما يشاء ، كما ان المخرج يستطيع ان يقوم بتصوير المشهد بكاميرا صامتة ، ثم يقوم بدوبلاج الصوت فى مرحلة لاحقة . كما يستطيع أيضا أن يقوى من التأثير الوجدانى للحوار باستخدام الموسيقى ، أو يجمع بين الحوار والمؤثرات الصوتية الطبيعية . » لقد أصبح الدوبلاج هو نقطة الانطلاق الجديدة الأولى فى تطوير الفن الجديد .

ومن التطورات الأخرى التى ساعدت على تحرير السينما الناطقة من ركودها الذى عانت منه فى الفترة الأولى ، كانت هناك تطورات تقنية خالصة . وقد تم حل العديد من المشكلات منذ عام ١٩٣٣ من خلال الجمع بين العديد من الاكتشافات التقنية المختلفة . فبحلول عام ١٩٣١ على صييل المثال تم التخلي تماما عن طريقة الصوت فوق القرص ، وعن استخدام الكاميرات المتعددة ، وخرجت الكاميرات من « صندوق الثلج »



وتحولت الى استخدام عوازل صغرة خفيفة الوزن مألوفة للصوت ،  
توضع فيها الكاميرا لكي تمنع تسرب طين المونورات ، وبهذا استطاعت  
الكاميرات أن تقوم بتصوير الصوت المتزامن وتسجيله ، دون الحاجة الى  
الزنازين الزجاجية القديمة ، وخلال سنوات قليلة تم انتساج كاميرات  
لحدث واصغر ، لا تحدث ضجيجا على الإطلاق بفضل استخدام عزل  
ذاتي ، وهكذا تم التخلص من كل الأدوات القديمة العازلة للصوت ، لقد  
أتاحت هذه التقنيات للاستوديوهات العودة لاستخدام مصابيح الكربون  
( التي كانت نتيج قدر أكبر من الاضاءة ، ولم انها كانت تدخل في  
اضافة ضوضاء لشرط الصوت ) ، ولكن معظم الاستوديوهات كانت قد  
تسولت بالعمل خلال الثلاثينيات لاستخدام مصابيح التوهج العراري عندما  
تم اكتشاف قدراتها على تحقيق مؤثرات « الضوء اللامع » ، كما أصبح  
ممكنا مرة أخرى العودة لاستخدام حركة الكاميرا فوق القضبان أو فوق  
الترافج ، ومن الجدير بالذكر أن ألفريد هيتشكوك في فيلم « ابتزاز » ،  
ويوبين هامبوليان في فيلم « تصنيق » - وكلاهما من إنتاج عام ( ١٩٢٩ ) -  
قد استخدمتا الحركة فوق القضبان بوصف ستاديق الكاميرا الزجاجية فوق  
المجلات ، كما أن الميكروفونات أصبحت أكثر قدرة على الحركة باستخدام  
أنواع جديدة من ذراع الميكروفون منذ عام ١٩٣٠ ، فقد كانت ذراع  
الميكروفون الطويلة تقوم بتعليق الميكروفون فوق المنظر مباشرة بحيث تقع  
خارج الكادر ، مما يسمح لها بأن تتابع حركة الممثلين ، ليتم التخلي تماما  
عن الميكروفونات البدائية التي كان يتم اخفاؤها في قطع الديكور ،  
بالاضافة الى أن الميكروفونات خلال الثلاثينيات امتلكت قدرا أكبر من  
القدرة على التحكم والتوجيه بحيث يمكنها التقاط تردد صوتي متعدد أو  
الاصوات الصادرة من اتجاه بعينه ، علاوة على أن تقنيات خفض ضوضاء  
الشرط نفسه بدأت منذ عام ١٩٣١ .

خلال تلك السنوات ذاتها تحسنت تقنيات التوليف ، فمنذ عام  
١٩٣٠ أصبحت **الموفيوالا المسجلة** متاحة ، لتدخل في مراحل عديدة من  
التطور خلال ذلك العقد ، وهي الموفيوالا التي تشبه آلة توليف المسجلة  
الصغيرة ، والتي تحمل نفس الاسم ، ولكن الموفيوالا الناطقة تحتوي على  
رأسين متجاورين لقراءة الصورة والصوت ، يمكن استخدام أحدهما بشكل  
منفصل أو الجمع بينهما لتحقيق التزامن ، ويدور فيها شريط الصوت  
الضوئي في حركة متصلة عن طريق التروس المسننة كما في آلة العرض ،  
ولكن يمكن إيقاف حركتها وتحريكها يدويا ، ومنذ عام ١٩٣٢ بدأت طريقة  
« الترقيم بالأسيتيك » أو الترقيم على الحرف أو اسعافه ، وذلك من أجل  
تحقيق تزامن دقيق بين الصوت والصورة خلال عملية القطع والتوليف، فقد

كانت حواف الشريط منقطة على ناحيتي الصورة والصوت ، مما يسمح بتوليف الفصائل المصورة وإعادة التزامن بينها .

وكما يشير المؤرخ باري سولت ، فإن التقنيات التي تم ابتكارها بين عام ١٩٢٦ و ١٩٣٢ لم تصل إل درجة استخدامها إلا في منتصف الثلاثينيات ، وعلى الرغم من ذلك فإن بعض العناصر في عملية تسجيل الصوت ظلت غامضة ، كما أن النظام الموسيقي كان لا يزال يحتفظ بطريقتين مختلفتين : الكثافة المتغيرة أو المساحة المتغيرة . ففي الطريقة الأولى تغير كثافة الضوء والظل على السيلولويد الخاص بشريط الصوت ، بينما في الطريقة الثانية يستخدم الظلام الذي تختلف مساحته على شريط الصوت كأداة لاستعادة الصوت المسجل . وكانت الطريقة الأولى في تغير الكثافة ملالة في تسجيل الحوار ، كما بدأ في أفلام « موفيتون فوكس » في عام ١٩٢٧ ، بينما كانت طريقة تغير المساحة التي بدأت مع فونوفون « آر . سي . آيه » في عام ١٩٢٨ متعولة في تسجيل الموسيقى ، بفضل مدى الذبذبة فيها . ولأن طريقة المساحة المتغيرة عانت بين عامي ١٩٢٦ و ١٩٣٥ من أصدار أصوات مشوشة في الأصوات العادية جدا أو الغليظة جدا ، فإن مهندس شركة « آر . سي . آيه » كانوا يعتقدون أن هذا النظام يعتمد على قواعد علمية معينة ، أثبتت التجارب عكسها تماما ، مما يؤكد أن النظام الصوتي لتسجيل الصوت ظل حتى عام ١٩٣٥ يعمل في ظل أسس علمية غامضة وغير مفهومة . ولكن عندما تم استيعاب هذه الأسس استطاع المهندسون إيجاز تسجيلات على طريقة المساحة المتغيرة ، للتخلص تماما من التشويش في تسجيل الحوار ، وتلك هي التقنيات التي وضعت موضع التطبيق في مرحلة الدوبلاج في عام ١٩٣٦ . كما أصبحت هذه التقنيات قابلة للاستخدام في مواقع التصوير منذ عام ١٩٣٧ ، وهو ما جعل طريقة المساحة المتغيرة هي الأفضل لكل نظم تسجيل الصوت ، بفضل اتساع مدى التردد الصوتي والقدرة على تقليل حجم الصوت وتكبيره ، ليختفي منذ عام ١٩٤٥ نظام الكثافة المتغيرة اختفاء كاملا . وعلى الرغم من أن الأفلام في السينما والتلفزيون يتم تسجيل الصوت لها اليوم بطريقة الشريط المغناطيسي ( وهي التقنية التي بدأت منذ عام ١٩٥٨ ) ، فإن شريط الصوت المركب في كل النسخ المعروفة في السينما أو التلفزيون يعتمد دائما على طريقة المساحة الصوتية المتغيرة .

## السينما الناطقة ونظام الاستوديو في أمريكا

### أنماط فيلمية جديدة وأخرى جديدة

أحدث دخول الصوت إلى فن السينما تغييراً جذرياً في شكل السينما الغربية وبنائها ، ففي الولايات المتحدة كان سبباً في ميلاده عدة أنماط فيلمية مهمة ، بالإضافة إلى تأسيس نظام للإنتاج ، هو الذي حدد شخصية الأفلام الأمريكية لمدة عشرين عاماً تالية ، كان أهم هذه الأنماط الفيلمية هو الفيلم الموسيقي الذي تطور بشكل مواز لتطور السينما الناطقة ذاتها ، لذلك كانت الأفلام الناطقة الأولى تعتمد على مجرد تصوير نسخ سينمائية من مسرحيات بروودواي الموسيقية ، وكان فيلم « هفني الجاز » ( ١٩٣٧ ) بالطبع واحداً من هذه الأفلام ، ولقد كانت تلك الأفلام الموسيقية في البداية لا تعد أكثر من كونها مسرحاً مصوراً ، ولكنها في خلال عدد قليل من السنوات استطاعت أن تصبح في شكلها في أفضل النسخ ، حتى أصبحت تتميز بقدر كبير من الحس السينمائي الخالص ، كما أصبحت أهم الأنماط الفلمية خلال الثلاثينات ، وكان هذا في جوهره حصاراً لموهبتين أساسيتين هما بلانسيني بيركلي ( ١٨٩٥ - ١٩٧٥ ) وفريد أستير ( ١٨٩٩ - ١٩٨٧ ) .

جاء بيركلي من عالم مسرح نيويورك ، حيث كان مخرجاً للرقصات ، ليبدأ أعماله في هوليوود لدى صامويل جولدوين في عام ١٩٣٠ ، لكن هيرجته لم تكشف عن نفسها حتى انتقل إلى شركة « أحوان وارنر » في عام ١٩٣٣ ، ليصل مخرجاً للرقصات في الأفلام الموسيقية مثل « الشوارع الثماني والأربعون » ( ١٩٣٣ ) من إخراج لويد بيكون ، و « الباحثون عن الذهب نسخة ١٩٣٣ » ( ١٩٣٣ ) من إخراج ميرفين لي روي ، و « استعراضي الأمواه » ( ١٩٣٣ ) من إخراج لويد بيكون ، و « سيدات » ( ١٩٣٤ ) من إخراج روي اينرايت ، و « الباحثون عن الذهب نسخة ١٩٣٥ » ( ١٩٣٥ )

و « في كاليانت » (١٩٢٥) وكلاهما من اخراج بيركيل نفسه ، و « الباحثون عن الذهب نسخة ١٩٢٧ » (١٩٢٧) من اخراج لويده بيكون . وكان أغلب هذه الأفلام يجسج بين نجوم مثل ديك باول وحواس بلوندل ودوبى كيلر . ومن خلال هذه الأفلام استطاع بيركيل أن يطور أسلوبه البصرى المميز ، الذى حول السر للموسيقية الراقصة من مجرد كونها قصص حب تافهة تجمع بين الرقص والغناء ، الى أن يصبح نوعا من الخيال السريالى الذى تراءى للعين ، وكانت طريقته فى هذا الأسلوب تعتمد على التصوير من زاوية عالية جدا تنفض أحيانا أو تمتد عن مجموعة الرقصين ، بالإضافة الى استخدام عناصر كالموسكووية ( تقوم بعكس الصورة عدة مرات كأنها تنعكس على عدة مرآيا متقاطعة ) ، وحركة الكاميرا شديدة التعقيد ، وتفنينات التوليف المعقدة ، لذلك كانت أكثر الموسيقى الراقصة عند بيركيل قريبة من السينما التجريدية ، والتجريدية ، أكثر من اقترابها من أى فيلم روائى تقليدى .

على النقيض استطاع فريد ستير أن يحقق قدرا أكبر من التكميل بين الموسيقى والرقص ، وبين السرد الروائى فى سلسلة أفلامه الموسيقية لشركة « آر . كيه . أو » ، والتى قام ببطولتها أعلام النجمة جشجر ووجرت بين على ١٩٣٣ ( مثل فيلم « الطوفان الى ديو » من اخراج ثودوتسون فريلاندا ) ، و ١٩٣٩ ( مثل فيلم « قصة فيرون وايرين كاسيل » من اخراج هـ . بوتر ) ، بدأ استير حياته مغنيا وراقصا دائم الشهرة فى عالم المسرح ، لكنه انتقل الى العمل فى السينما ليقيم بإخراج وتصميم مشاهد الرقص فى أفلام مثل « المظلة المرحية » ( ١٩٣٤ ) من اخراج مارك ساندويتش ، و « بوبرتا » ( ١٩٣٥ ) من اخراج وليم سايتز ، و « القبة الرسمية العالية » ( ١٩٣٥ ) من اخراج مارك ساندويتش ، و « زمن رقص السويتز » ( ١٩٣٦ ) من اخراج جودج ستيفنز ، و « اتبع الأسطول » ( ١٩٣٦ ) من اخراج مارك ساندويتش ، و « الالسة فى معنة » ( ١٩٣٧ ) من اخراج جودج ستيفنز ، و « هل سوف ترقص » ( ١٩٣٧ ) ، و « بلا هموم » ( ١٩٣٨ ) من اخراج مارك ساندويتش . وفى هذه الأفلام أظهر استير مضيحا فى أسلوب حركة الكاميرا المتقدمة ، لكنها مع ذلك ليست حركة تجريدية مبهرة ، وإنما تؤدى أيضا وظيفة مهمة بالنسبة للسرد الروائى ، حيث تصبح الكاميرا ذاتها شريكا فى الرقص من خلال الحركة والتوليف اللذين يحالفان على وحدة الزمان والمكان داخل الرقصة الواحدة - علاوة على ذلك ، فإن هذه الأفلام أسهمت أسهاما كبيرا فى تطور التقنيات الإبداعية لتسجيل الصوت . من خلال المزاوجة الإبداعية بين الصوت والصورة ( فى الحقيقة فإنه على الرغم

من أن استيعاب كان القوة الدائمة الخلافة حلف كل مشاهده الرائعة .  
فانه كثيرون ما كان يستمعين بخارج للرقصات أو مصمم للرقصات يتم ذكره  
في عناوين الفيلم . وكان من أهمهم هيرسي بان الذي صمم الرقصات  
لسبعة عشر فيلما من أفلام استيعاب الواحد والثلاثين ، لدى شركة  
« آر . كيه . أو » .

من الأنماط الفيلمية الأخرى التي ظهرت في عصر السينما الناطقة  
كانت الأفلام « والت ديزني » ( ١٩٠١ - ١٩٦٦ ) ، الذي بدأ سلسلة  
« السيمفونية المضحكة » في عام ( ١٩٢٩ ) بفيلم « القصص المبهمة  
العظمى » ، الذي كان رائدا لما يمكن أن يسمى « فيلم التحريك الموسيقي  
أو الكارتون الموسيقي » . بالطبع ، فإن ديزني بعمله في مجال الرسوم  
المتحركة لم يتأثر بالقيود التي عانت منها التقنيات البدائية لتسجيل  
الصوت في بدايات السينما الناطقة ، لذلك كان يملك القدرة على الجمع بين  
الصوت والصورة بأسلوب تعبيرى كان مستحيلا تطبيقه عند القراءة من طنائ  
السينما الروائية الحية ، لذلك استطاع تحقيق دقة هائلة في الترام بين  
الصوت والصورة من خلال قيامه - طبقا لتقنيات التحريك - برسم كل  
كادر على حدة ( وما يزال أسلوب الموازن الدقيق بين الصوت والصورة  
في أفلام التحريك - بل وفي الأفلام الحية أيضا - يعرف حتى اليوم  
باسم « الأسلوب الميكى ماوس » ) ، لذلك حفل أول أفلامه الكرتونية  
الموسيقية « القارب ويلي » ( ١٩٢٨ ) الذي شهد ميلاد شخصية  
« ميكى ماوس » ، كما نجحت سلسلة أفلامه القصيرة « السيمفونية  
المضحكة » ، حيث يتلامح الحدث تماما من البداية إلى النهاية مع الموسيقى ،  
وهي السلسلة التي وصلت إلى ذروتها في عام ١٩٣٣ مع الفيلم الملون  
الذي نجح نجاحا حاصريا هائلا « الكشافير الثلاثة الصغيرة » . وهكذا  
بدأ ديزني في صنع ثلاثة من أفلام التحريك الروائية الطويلة الملونة في  
فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية ، وهي أفلام « الأميرة البيضاء والاقزام  
السبعة » ( ١٩٣٧ ) ، و « بيتوبو » ( ١٩٤٠ ) ، وفيلمه التجريبي  
« فانتازيا » ( ١٩٤٠ ) ، الذي حاول فيه أن يقدم انصهارا كاملا للمناصر  
والنصوص الموسيقية الأوركسترالية .

على الجانب الآخر تماما ، أدخل الصوت إلى فن السينما نوعا  
جديدا من الواقعية ، أدت إلى ظهور مجموعة من الأفلام جيدة الصنع ،  
التي تمالغ في نقد الأفلام الجريئة في لندن ، والتي تدور عن عالم العصابات  
المسلحة ، وأفرادها الذين يتحدون بطلا عامية خشن وقطة ، ولتدور  
تقصر هذه الأفلام في سياق من الإحساس بالاعترا ب الجماهير . ولقد كان

لهذا النمط مثله في السينما الصامتة في بعض أفلام قليلة مثل « حطة الابتزاز » ( ١٩٢٨ ) من إخراج لومس هايلستون . و « العالم السفلي » ( ١٩٢٧ ) من إخراج جوزيف كون ستيرنبرج . ولكن الأفلام الناطقة مثل « القصر الصغير » ١٩٣٠ للمخرج هوفين ليروى . و « عضو الشعب » ( ١٩٣١ ) للمخرج وليم ويلمان ، و « الوجه ذو الندبة » ( ١٩٣٢ ) للمخرج هوارد هوكس ، قد شكلت تقاليد جديدة لنمط فيلم الصناعات والبحرية ، تمتد حتى أفلام مثل « بوني وكلايد » ( ١٩٦٧ ) من إخراج آوثرين . و « الأب الروحي » ( ١٩٧٢ ) و « الأب الروحي - الجزء الثاني » ( ١٩٧٤ ) للمخرج فرانسيس فورد كوپولا ، و « أهل القصة » ( ١٩٨٧ ) للمخرج برايان كيلي . لكن هذا النمط الملبس آثار احتجاجا جاحديا بسبب احتوائه على مشاهد العنف الوحشي ، مما جعل المنتجين يتحولون من تصوير دجل الصناعات على أنه « بطل كراجيدي » - باستمارة عبارة المؤرخ دوبرت وارشو - إلى أن يصبح فحشا للمجتمع . ( لقد نادر نوع صال من هذا الاحتجاج عند عرض فيلم « بوني وكلايد » في عام ١٩٦٧ ، كما سوف نرى في الفصل الثامن عشر . ولكن قد يكون هذا راجعا إلى تصوير بطليه باعتبارهما مثليين للثورة الاجتماعية ، أكثر من كونهما منتسبين لعالم الاحرام ، وعلى أية حال ، كان السبب الأساسي لاهتمام هوليوود الكبير بالأفلام الصناعات خلال فترة الكساد يعود - على الأرجح - إلى دخول الصناعات المتقلبة لصناعة السينما في أوائل الثلاثينيات . فطبقا لعدد من المصادر دخل العديد من رجال الصناعات إلى هذا العالم . عن طريق انتهاز فرصة انهيار سوق الأوراق المالية في « وول ستريت » ، بقيامهم باقراض المنتجين الكثير من الأموال ، وعلى سبيل المثال استطاع هاري كون أن يقتصب إدارة شركة كولومبيا من أخيه جاك في عام ١٩٣٢ ، عندما اقترض الأموال من إحدى الصناعات عن طريق جوني روزيللي ، كما أن وليم فوكس حاول أن يسرع في نفس الطريق ليستعيد السيطرة مرة أخرى على شركته في عام ١٩٣٣ . وفي تلك الآونة أيضا كانت « شركة حقوق الأفلام » تقوم باستئجار رجال الصناعات للقيام بأحداث شعب تؤدي إلى وقف الاضرابات التي كانت تعطشها النقابات في هوليوود . كما استطاعت عصاية شيكاغو أن تغرق بعض المؤسسات التي تسيطر على عالم العروض المسرحية واتحادات دور العروض السينمائية ، إلى الحد الذي استطاع فيه بعض رجال هذه الصناعات أن يفرضوا نوع من البططنة قريبة على الفرقكات الخمس الكبرى بزعم حمايتها ، كانت تبلغ ٥٠ ألف دولار لكل شركة في كل عام . وقد استمر ذلك الوضع عقدا كاملا ، لكنه توقف بعد محاكمة بعض رجال الصناعات ومجنهم بنهم الاغتتيال . وقد شملت المحاكمات بعضا من رجال الصناعة السينمائية مثل جورج شيفك ،

رئيس مجلس إدارة شركة « فوكس للفكر العشرين » ، التي اتهم بنوع من التحايل بالتهرب من الضرائب ، لكنه كان أهم رجال الحلقة التي تحصل بين المصايات وصناعة السينما ) . وهكذا ظهرت سلسلة من الأفلام التي تعالج موضوعا واحدا مثل الأفلام السجن كليلم « صان كويتن » ( ١٩٣٧ ) للمخرج لويد بيكون ، والأفلام الجريمة ذات التوجه الاجتماعي مثل « الطريق الممكود » ( ١٩٣٧ ) للمخرج وليام وايلر ، و « انك تعيش مرة واحدة » ( ١٩٣٧ ) للمخرج فريتز لانج ، و « امرأة مشبوهة » ( ١٩٣٧ ) للمخرج لويد بيكون ، و « ملائكة لهم وجوه قذرة » ( ١٩٣٨ ) للمخرج مايكل كيرتس .

على الجانب الواقعي الكشن أيضا للسينما الناطقة التي تستخدم اللغة العادية ببراءة ، كانت سلسلة الأفلام التي تعالج عالم الصحافة ، والتي ظهرت في سنوات السبعينات الناطقة الأولى ، مثل أفلام « صفحة القلاف » ( ١٩٣١ ) للمخرج لويس مايلستون ، و « نهاية من نوع القصة نجوم » ( ١٩٣١ ) للمخرج مرفن ليروي ، و « جودال الطماطم » ( ١٩٣١ ) من إخراج جون غرومبول ، و « الشفراء ذات الشعر البلاتيني » ( ١٩٣١ ) للمخرج فرانك كابرا ، وقد نالت هذه الأفلام نجاحا جماهيريا هائلا خلال الثلاثينيات ، كما كانت شديدة الأهمية في مجال تطوير واقتان تقنيات الحوار السينمائي . وبهذا كانت العديد من أفلام عالم الصحافة يتم صحتها من خلال صيغة أو توليفة جاهزة ، مثل أفلام « امرأة القلاف » ( ١٩٣٥ ) من إخراج مايكل كيرتس ، و « المميدة صيغة السمعة » ( ١٩٣٦ ) من إخراج جاك كونواي ، فإن هذه النوعية من الأفلام انجزت أيضا بعضها من الأفلام الكوميدية المهمة في تاريخ السينما مثل « صديقتي فرايداي » ( ١٩٤٠ ) من إخراج هارولد هوكس ، الذي كان إعادة لفيلم « صيغة القلاف » ، مع تبادل أدوار البطل والبطلة في حبكة عكسية . وهي الأفلام التي تركت تأثرا كبيرا على مضمون أفلام جادة مثل « المواطن كين » ( ١٩٤١ ) لأورسون ويلز الذي يدور حول أحد أبطال عالم الصحافة ، عاد هذا البطل إلى الظهور خلال السبعينيات في أفلام مثل « من منظور عكسي » ( ١٩٧٤ ) و « كل رجال الرئيس » ( ١٩٧٥ ) للمخرج آلان باكيولا ، وخلال الثمانينيات في أفلام مثل « نشرة أخبار الإذاعة » ( ١٩٨٧ ) للمخرج جيمس بروكس ، و « تغيير القنوات » ( ١٩٨٨ ) - وهو إعادة لفيلم « صديقتي فرايداي » - للمخرج تيد كوتشيف ، وهي أفلام بدأت مؤخرا لي أن تجعل البطل واحدا من محرري الشرائع التلفزيونية ) .

من الأنماط الفلسفية الأخرى للسينما الناطقة كان صورة الحياة الشخصية التاريخية ، وهو النمط الذي بدأت موجهة في عام ١٩٤٣ مع النجاح العالمي لفيلم « الحياة الخاصة لهنري الثامن » للمخرج الكسندر كوردا ، والذي كان أول فيلم بريطاني يحقق نجاحا في الولايات المتحدة . وفي الحقيقة أن هذا الفيلم يعد «مورد» في نمط الأفلام التاريخية المبكرة للسينما الصاعدة . والتي كان من روادها أدنست لوييتش في ألمانيا ما قبل الحرب ، ولكن ليس هناك شك في أن إضافة الصوت قد استطاعت إغناء قدر كبير من الأصناف بالطائفة التاريخية لم يتحقق خلال السينما الصاعدة ، وربما يعود النجاح الجماهيري خلال الثلاثينيات للأفلام التي تدور حول الحياة الخاصة لأشخاص مشهورين ، إلى تأثير الجرائد السياسية في أفلام « موفيتون فوكس » الأولى ( التي بدأت حوالي عام ١٩٢٧ ) ، حيث استمع الجمهور إلى الصوت الحقيقي للشخصيات دائمة الصمت ، وعلى كل حال فإن هذا النمط أصبح قريبا بين عامي ١٩٢٤ و ١٩٤٠ واحدا من أهم البضائع التي تتجهها الشركات الأمريكية والبريطانية الكبرى ، وهكذا ظهرت أفلام مثل « فولتم » ( ١٩٣٣ ) للمخرج جون آدولفي ، و « الملكة كورستينا » ( ١٩٣٣ ) للمخرج روبن مامولين ، و « فيلا فيلا » ( ١٩٣٤ ) للمخرجين هوارد هوكس وجاك كونيواي ، و « منزل روتشميلد » ( ١٩٣٤ ) للمخرج ألفريد زركر ، و « كاترين العظمى » ( ١٩٣٤ ) للمخرج بول زينر ، و « الكاردينال ويشيليو » ( ١٩٣٥ ) للمخرج دولا لى ، و « إمبراطة » ( ١٩٣٦ ) للمخرج الكسندر كوردا ، و « تويد من لندن » ( ١٩٣٦ ) للمخرج هنري كينج ، و « هاري انطوانيت » ( ١٩٣٨ ) للمخرج مايكل كيرتس ، و « قصة كويس باسم » ( ١٩٣٦ ) و « حياة أميل زولا » ( ١٩٣٧ ) و « يوايرتس » ( ١٩٣٩ ) و « الرصاصة السحرية لكدكتور ايرليتش » ( ١٩٤٠ ) للمخرج وليم ديتريش ، وهي الأفلام التي نالت نجاحا كبيرا في السوق العالمية .

وبالإضافة إلى خلق أنماط جديدة ، فإن حلول عصر السينما الناطقة قد أحدث تغييرات مهمة ودالة على بعض الأنماط القديمة . وربما كان أهم هذه التغييرات هو اختفاء أشهر أنماط السينما الصاعدة - وهو كوميديا « السلاب ستيك » - ليحل محلها خلال الثلاثينيات الأفلام الكوميدي ذات الحوار العيشي المبعثون ، والحركة الفوضوية للاخوان ماركس مثل : « جوز الهند » ( ١٩٢٩ ) من إخراج روبرت فلوري وجوزيف ستانلي ، و « مجانين الحيوانات » ( ١٩٣٠ ) للمخرج فيكتور هيرمان ، و « شغل فرود » ( ١٩٣١ ) للمخرج تودمان ماكليود ، و « ريش الحصان »



( ١٩٣٢ ) لنس المخرج ، و « شسودة البط » ( ١٩٣٣ ) للمخرج ليو مكاري ، و « ليك في الأوبرا » ( ١٩٣٥ ) للمخرج سام وود ، و « يوم في السباق » ( ١٩٣٧ ) لنفس المخرج ، وكذلك أفلام الممثل الكوميدي و . س . فيلنز مثل « الخصائي الجولف » ( ١٩٣٠ ) من إخراج مونت برايس ، و « طبيب الأمهات » ( ١٩٣٢ ) من إخراج ليون بيرس ، و « ميغان بميلون فولاد » ( ١٩٣٢ ) من إخراج إيدي كلاين ، و « زوجة البيرة القاتلة » ( ١٩٣٣ ) من إخراج آرثر ريبلي ، و « ستة من نوع واحد » ( ١٩٣٤ ) من إخراج ليو مكاري ، و « رجل على أرجوحة البهلوان الطائرة » ( ١٩٣٥ ) من إخراج كلايد بروكمان ، و « لا يمكنك أن تفشي رجلا شريفا » ( ١٩٣٦ ) من إخراج جورج مارشال ، و « بوليس البتولة » ( ١٩٣٥ ) من إخراج إيدي كلاين .

كما تحولت الكوميديا أيضا إلى نمط يدعى الأفلام « كوميديا الكرة الثلوية » ( والتي تتسم بالحركة الصاخبة المجنونة والتفشات اللاذعة والملاحظات المضحكة ) ، مثل أفلام المخرج فرانك كابرا : « الشقاء ذات الشعر البلاتيني » ( ١٩٣١ ) و « سيده ليوم واحد » ( ١٩٣٣ ) و « حدث ذات ليلة » ( ١٩٣٤ ) و « السيد ديفز يذهب يذهب للمدينة » ( ١٩٣٦ ) و « لا يمكن أن تأخذها معك » ( ١٩٣٨ ) ، وأفلام المخرج هوارد هوكس : « اقرن العشرون » ( ١٩٣٤ ) و « تربية طفل » ١٩٣٨ و « صديقتي فرايداي » ( ١٩٤٠ ) ، ان هذا النمط من الأفلام الكوميديا المنسمة بالحوار اللاذع البارز ، والايقاع اللاهث السريع ، وبعض العناصر البصرية المبهره التي تعود إلى أيام فيلم « السلايك ستيك » الصامت ، يدور الحدث فيها عادة حول رجل وامرأة يقعان في ورطة شريفة ، ومن بين أهم أفلام هذا النمط أيضا « الحياة الخاصة » ( ١٩٣١ ) من إخراج صيدني فرانكلين ، و « خطبة للعش » ( ١٩٣٣ ) للمخرج أرنست لوبيتش ، وكلاهما مقتبس عن مسرحيتين للكاتب نوبل نواود ، و فيلم « الجنى الطيب » ( ١٩٣٥ ) للمخرج وليم وايلر ، و « رجل جودفري » ( ١٩٣٦ ) للمخرج جريجوري لافلا ، و « تيودور أصبحت ثرسة » ( ١٩٣٦ ) من إخراج ريتشارد بوليسلافسكي ، و « لا شر ، مقدس » ( ١٩٣٧ ) للمخرج وليم ويلمان ، و « حياة سهلة » ( ١٩٣٧ ) للمخرج ميتشيل لايسين ، و « الحقيقة المرعبة » ( ١٩٣٧ ) للمخرج ليو مكاري ، و « منتصف الليل » ( ١٩٣٩ ) للمخرج ميتشيل لايسين .

ولقد قامت تلك الأفلام الكوميديا خلال الأربعينيات بتعويد الطريق أمام الأفلام المسخرية الاجتماعية الأكثر مراودة للكاتب والمخرج بريستون

سترجيس ( ١٨٩٨ - ١٩٥٩ ) ، والذي قدم ما بين عامي ١٩٤٠ و ١٩٤٤ ثمانية أفلام - معظمها من إنتاج بارلامونت - تتميز بما نراه اليوم على أنه أكثر الاسهامات أهمية وأصالة في تقاليد الفيلم الأمريكي الكوميدي . فقد كانت موضوعات سترجيس الهجائية أكثر جدية من الموضوعات المحيطة الطائشة التي نتمسك بها أفلام نمط كوميديا « الكرة اللولبية » . ومن بين هذه الموضوعات التي تناول السياسة الأمريكية مثل فيلم « ملك جنشي العظيم » ( ١٩٤٠ ) ، و النزعة للحادية الجمجمة في المجتمع الأمريكي في فيلم « الكرسي مسموم في يوليو » ( ١٩٤١ ) ، وفيلم « قصة يام بيتش » ( ١٩٤٢ ) . كما تناول مواقف المجتمع الأمريكي من الجنس في فيلم « معجزة خليج مورجان » ( ١٩٤٤ ) ، و « تحية للطل القاتل » ( ١٩٤٤ ) ، بل أنه تناول أيضا السينما الأمريكية ذاتها في فيلم « رحلات سوليلان » ( ١٩٤١ ) ، ففي عصر كانت فيه هوليوود تعتمد اطراء لاهائل المجتمع الأمريكي بسبب متاع الدعاية الذي ساد في فترة الحرب ( كما سوف نرى في الفصل التالي ) ، كانت أفلام سترجيس تمنح الجمهور رؤية لأبطال من وجهة المجتمع بشكل يظهر فضولهم ومضطهم ، لكن عيهم الرئيسي كان الاقناع الكامل لمعرفة الحلات .

وبحلول عصر الصوت انحدرت بسرعة الحياة الفنية لممثلين كوميديين مثل ماك سينيت ، هارولد لويد ، هاري لاتيدون ، وباستر كيتون - بل أن غيلمي شابان الروائيين خلال الثلاثينيات - وهما « الصواء المدينة » ( ١٩٣٩ ) ، و « العصر الحديث » ( ١٩٣٦ ) - كانا في جوهرهما فيلمين صامتين ذوي شريط صوت متزامن . لكن بعض الممثلين الكوميديين في عصر السينما الصامتة مثل لوريل وهاردي استطاعوا خلق مزيج فريد من الكوميديا الحركية على طريقة « السلاب مستيك » ، والحوار . ولكن الكوميديا الصامتة انتهت تماما في فترة السينما الناطقة ، ولو أنها وجدت لنفسها موطنا جديدا في أفلام الكارتون الناطقة .

كما أن نمط الويسترن الذي كان أحد الأنماط المهمة للسينما الصامتة استمر بشكل ثانوي في السنوات الأولى للسينما الناطقة ، ليصبح من نوع « أفلام صوف ب » ، حتى يعود مرة أخرى ليجد صيلاجه الجديد في واقعية وجبوية فنم « عربة السفر ذات العجلات » ( ١٩٣٩ ) للمخرج جون فورد . لميشي هذا النمط عصر الاحياء والازدهار ما بين عامي ١٩٣٣ و ١٩٥٠ . وأخيرا استطاع الصوت أيضا أن يضيف قوة دفع جديدة على أفلام القموشي والفتش السري « مثل فيلم المخرج و . س . فان فايلك « الرجل المنعزل »

( ١٩٣٤ ) وأجزاء التالية . بالإضافة أيضا إلى تسليح الأفلام الرعب والخيال التي تعود جذورها في عصر السينما السامية للتصويرية الألمانية ، والتي أفساد لها الصوت بهذا جديدا ، ليس فقط من خلال الحفلة المؤثرات الصوتية الغريبة ، ولكن باكتساب تقليد الحوار الذي يعود إلى المصادر الأدبية التي اقتصرت عنها هذه الأفلام حبكتها . لذلك كانت أهم أفلام الرعب الهوليوودية الكلاسيكية تعود إلى الفترة الأولى من السينما الناطقة ، وهي « دواكيولا » ( ١٩٣١ ) من إخراج تود براوننج ، و « فراكتستين » ( ١٩٣١ ) من إخراج جيمس ويل ، و « المومياء » ( ١٩٣٢ ) من إخراج كارل فرويند .

### سياسات الشركات وميثاق الانتاج « الرقابة »

من الصعب أن مصنوع السينما الأمريكية خلال الثلاثينيات دون أن نفهم آليات نظام الاستوديو في هوليوود ، فقد تأسست الشركات الكبرى في فترة ما قبل الحرب الصليبية الأولى عندما انتهت « شركة حقوق الأفلام » ، وتحول المنتجون المستقلون لفرض سيطرة احتكارية على الانتاج والتوزيع وأعرض داخل الصناعة السينمائية . ولقد نجحوا بالفعل في تحقيق هذه السيطرة من خلال سلسلة مشروعة ، وغير مشروعة ، من المناورات المعقدة ، وبنهاية الحرب كانت شركات السينما تكاد أن تصبح إمبراطوريات صناعية كبرى تدير حولها الأساطير في أذهان الجماهير . وفي فترة النمو الاقتصادي التي أعقبت الحرب ، بدأت مصادر « دواكيول » في استثمار الكثير من الأموال لدى الشركات السينمائية لأسباب اقتصادية وسياسية في وقت واحد ، فلقد كان واضحا تماما أن الأفلام تسير في طريق تصبح فيه صناعة كبرى ، كما كان واضحا أيضا خلال سنوات « الرعب الأحمر » والخوف من المد الشيوعي ، أن الأفلام وسيلة من وسائل الاقتلاع الجماهيري والمراقبة لا يمكن أن تنافسها فيه وسيلة أخرى . لقد كان أطراف هوليوود وتجديدها للوسائل الرأسمالية و « الطريقة الأمريكية في الحياة » وسيلة لاكامة حاصر منبع ضد النزعة البلشفية .

وفي نظرة عامة يمكننا القول أن العقد الذي بدأ بنهاية الحرب الأولى في عام ١٩١٩ ، واستمر حتى انهيار سوق الأوراق المالية في عام ١٩٢٩ ، والتي بدأت بها سنوات الكساد والانهيار ، كان اللب القوي حربة والبرالية في التاريخ الأمريكي ، فضلال أوائل العشرينيات كان حياطين الصناعة في أمريكا قد أصابهم الضرر بسبب نجاح الثورة

البلشفية في روسيا ، وبسبب محاولات القادة تنظيمات وتظاهرات عمالية في أمريكا • ولقد قام أ. ميشل يالو ( ١٨٧٢ - ١٩٣٦ ) ، النائب العام في حكومة وودرو ويلسون ، بالنصب على أوتار هذه المخاوف ، بإعلانه عن أن البلاد قد تقع في قبضة مؤامرة شيوعية ، تماما كما سوف يفعل النائب جوزيف مكارتشي بعد ثلاثين عاما • لقد قام في يناير ١٩٢٠ بإعطاء صلاحيات مطلقة لما كان يسمى « حلات يالو » صيغة السمعة ، التي تم فيها اعتقال ما يزيد على خمسة آلاف شخص - معظمهم من المبعوثات السالية - في ثلاث وثلاثين مدينة أمريكية مختلفة دون أية محاكمة ، بزعم قيامهم « بنشاطات ثورية » - ( كان أديجار هوفر هو أهم شخصية في « حلات يالو » ، التي تحولت بعد عدة سنوات لتصبح « المباحث الفيدرالية الأمريكية » تحت رئاسة هوفر نفسه ) • وبسبب هذا المناخ ، تم اعتقال العديد من الأشخاص لفترات طويلة ، كما تم نفى الكثيرين منهم والذين يتحدون من أصول غير أمريكية ، ليصبح يالو بطلا قوئيا ومناصرا مهما لترشيح الحزب الديموقراطي للرئاسة ( ولكنه خسر أمام جيمس كوكس ) • إن ذلك يؤكد المناخ العام السائد في تلك الفترة ، فقد كانت أمريكا واقعة تحت تأثير فكر انزالي يفيض يتم فيه النظر لكل ما هو غير أمريكي بنوع من العداء ، وأصبحت فيه صفة الوطنية فتاعة للعنصرية ذات الميل العنواني والارهابي • حيث تم اضطهاد العديد من المهاجرين والسود واليهود ، لمجرد أنهم ليسوا « أمريكيين مائة في المائة » ، وتنامت عضوية منظمة « كوكلوكس كلان » بسرعة ، حتى أنها أصبحت منذ عام ١٩٢٥ في مركز ثالث الأحزاب قوة في أمريكا • كما تزايدت الجريمة المنظمة بعد صدور بعض التعديلات في الدستور الأمريكي ، مما أدى في النهاية إلى صدور قانون منع تداول المخور ، الذي جعل العصابات المنظمة أكثر حرصا على مصالحها • ومع ذلك فقد كاد الجمهور الذي يرتاد السينما في هذه الفترة يصل إلى خمسين مليوناً كل أسبوع ، مما جعل السينما وسيلة للاتصال الجماهيري لا تقل أهمية عن شبكة الإذاعة أو الصحف الشخصية ( أو التليفزيون بمعايير اليوم ) - لذلك الأسباب جميعها كان من الضروري الإبقاء على « الوضع السائد » بأن تتم السيطرة الكاملة على المضمون الأيديولوجي في الأفلام ، بنفس الطريقة التي تتم بها السيطرة على هذا المضمون في وسائل الاتصال الأخرى •

١٠٦

لقد ساعده ذلك على أن تتجه مؤسسات « وول ستريت » لاستثمار رؤوس أموالها في شركات هوليوود في الفترة التي أعقبت الحرب مباشرة ، وعلى سبيل المثال فإن رأس المال لدى شركة « المشغلون

المشهورون - لاسكي « التي كان يمتلكها أدولف زوكور ( والتي أصبحت فيما بعد باراماونت ) ارتفع خلال عامين فقط من عشرة ملايين الى عشرين مليون دولار ، كما أن كل الشركات السينمائية الكبرى أخذت قروضا هائلة من مؤسسات « وول ستريت » -

ويقدم المؤرخ السينمائي لويس جاكويز وصفا دقيقا للنتائج المحترمة في هذا المجال : « لقد أصبح الرجال العبد القادرون من « وول ستريت » والذين يقتصر عليهم على الدوائر المالية ، هم المسيطرون الحقيقيون على صناعة السينما الأمريكية ، ومن بين أفراد هذه الإدارة الجديدة يبرز اسمان توليا إدارة الشركة الجديدة القوية وهي « شركة ليو » ، وكان هذان المديران هما « سي - دورانت الذي كان في الوقت ذاته رئيسا لمؤسسة جنرال موتورز ، وهادفي جيبسون رئيس مصرف ليمبرتي الوطني » وبالطبع تركت هذه الإدارة لهؤلاء الرجال بصماتها القوية والدائمة على عملية الإنتاج ، فكما يقول ديفيد روبنسون : « لقد كانت المفارقة هو أن هؤلاء البيروقراطيين والمحاسبين كانوا يرون السيطرة الكاملة على عنصر الانتاج السينمائي ، دون أن يتحركوا ادنى احتمال للخروج على السلطة والحسابات ، في مجال الفن الذي يحتاج لقلبا اكبر من الحرية اللازمة للإبداع ، لذلك بدأ هؤلاء الرجال في وضع موائيق بقواعد محددة للإنتاج الاقتصادي ما تزال سارية حتى اليوم ، فقد كان كل ما يمتنون به هو استغلال الوصلات الجاهزة للأفلام التي تبنت نجاحها من قبل ، وبذلك فانها تصبح بصائع مضمونة البيع على حساب كل العوامل الإبداعية الأخرى ، لذلك وضعوا كل اهتمامهم بمعايير البيع المضمونة مثل أسماء النجوم ، ومناويز الكتب والأفلام التي تحقق أعلى المبيعات ، بالإضافة الى الانفاق على كل ما هو مبهرج ومثير ، والذي ليس له علاقة حقيقية بالفن » - لقد أصبح إنتاج الأفلام يتم وفقا لطريقة فعالة ومضمونة ، وهي طريقة خط التجميع الآلي ، حيث يصبح دور المنتج هو المشرف الأكثر أهمية في تلك العملية كلها ، بينما انحصر وتدهور دور المخرج في وقت كان الصوت بدوره وافدا جديدا على صناعة السينما ، لتنتهي صناعة الأفلام في أمريكا الى أن تصبح عملية ذات تقاليد وقبوض شديدة الصرامة »

ولقد أصبحت تعاني من قدر أكبر من القنود من خلال تفصيل « مكتب هيز » والكنيسة الكاثوليكية منذ عام ١٩٣٤ ، فلقد تسيبت فضائح حوليود في عام ١٩٢١ و ١٩٢٢ في لغت انتباه الأشخاص الذين يمتنون لمؤسسات وصحيات ، تهدف للعمل الاجتماعي ، الى قوة السينما وتأثيرها على السلوك والمواقف الاجتماعية ، كما اكتشف هؤلاء الحجم

الهائل للجمهور التي ترى الأفلام بعد نشر أول إحصائية دقيقة لجمهور السينما في عام ١٩٢٢ ، ليتكشف أن حوالي ٤٠ مليون متفرج يقصصون الأفلام كل أسبوع ، يرتفع الرقم عند نهاية المطد ويزيد إلى أكثر من المصنف ليصل إلى تسعين مليونا ، يقدر التنبأ من بينهم بحوالي ٤٠ مليونا ، ويضم هؤلاء حوالي ١٧ مليون طفل تحت سن الرامة عشرة . وكما حدث بالنسبة للتلفزيون خلال السنينيات ، فإن السرعة الهائلة التي تنتشر بها الأعمال الفنية من خلال السينما ، وسهولة اقتراب الجماهير منها ، كانت سببا في تزايد الاحساس بخطور وطني ، مما دعا الكثيرين للمطالبة بسرعة من الأبحاث حول هذا الموضوع ، لذلك قام وليام شورت المدير التنفيذي « للهيئة الاستشارية لأبحاث السينما » - التي تكونت حديثا كهيئة تدعم موقف الرقابة ، بطلب حبة تبليح حوالي ٢٠٠ ألف دولار ( حوالي مليون دولار بمعددة الوقت الحاضر ) من مؤسسة باينبي المالية - وهي مؤسسة حيرية خاصة - من أجل القيام بدراسة تشمل جميع أنحاء البلاد عن تأثير الأفلام على الأطفال ، بواسطة أساتذة جامعيين متخصصين في علم النفس والاجتماع والتربية . وكانت نتيجة هذا البحث سلسلة من اثنتي عشرة دراسة متخصصة نشرت اليوم باسم « دراسات باينبي » . واستمرق اعدادها ما بين عامي ١٩٢٩ و ١٩٣٢ . ولقد تم نشر نتائج هذا المشروع في أحد عشر جزءا بين عامي ١٩٣٢ و ١٩٣٥ ، ليقيم المصطفى هنري جيسس فورمان في عام ١٩٣٢ بنشر ملخص بعنوان « فيلمنا يصنع الأطفال » ، وهو العنوان الذي سوف يصبح صمة على جبل كامل من الأمريكيين الذين نشأوا في سنوات الكساد ، ووصلوا إلى سن الشباب خلال الحرب المالية الثانية ، واصبحوا أول جمهور أمريكي لتسبكة التلفزيون في أواسط عشرينات . لكن « مؤسسة باينبي » ودراساتها اكدت على ما هو أسوأ ، بأن الأفلام تقوم بإدخال أفكار جديدة إلى عقول الأطفال ، وتؤثر على رؤيتهم للعالم وسلوكهم اليومي ، وتبطلو القيم الأخلاقية السائدة ، خاصة فيما يتعلق بالسلوك الجنسي الذي يختلف عما يراه الكبار . لقد كان كل ما حدث هو أن الناس اكتشفوا أن لوسائل الاتصال الجماهيرية تأثيرا تعتبره اليوم أمرا واقعا ، لكنه كان بالنسبة لهم في تلك الأيام بشكل صفة ، تدفع إلى أن أمريكا كانت بالكاد قد بدأت في دخول عصر وسائل الاتصال الجماهيرية .

ولقد تراكب مع هذه الدراسات حلول عصر السينما الباطقة ، التي انتجت موجة من الواقعية السينمائية الكثيفة والفنية في معظم الأحيان ، لتتصاعد احتجاجات جماهيرية أخرى ضد « لا أخلاقية أفلام هوليوود » . لكن الاحتجاجات في هذه المرة كانت صادرة عن رجال الدين الأمريكيين

المنتمين إلى « الكنيسة الكاثوليكية الرومانية » ، الذين استعانوا بالأجزاء  
 المدينة لدراسات « مؤسسة بايس » ، وكتاب فورمان « فيلما يصح  
 الأطفال » - وربما استعانوا أيضا بامر ديني رسمي صادر عن الكاثوليك  
 نفسه - ليقوموا بتكوين « وابلطة حماية الآداب العامة » ، التي كان هدفها  
 الانفصال من أجل أن تكون الأفلام أكثر « أخلاقية » . ولقد قامت الرابطة  
 في أبريل ١٩٣٤ - مع دعم من المنظمات البروتستانتية واليهودية -  
 بالدعوة لمحاكمة جماهيرية عبر البلاد للأفلام التي تراها الكنيسة الكاثوليكية  
 غير ملائمة للآداب العامة ، بينما كانت الشركات قد فقدت عدة ملايين من  
 الدولارات في عام ١٩٣٣ ، في التراجع التي لحظت بفترة الكساد ، لذلك  
 كان أمليا يتعلق بشباك الذاكرة ، وهو ما جعل شركات السينما تفضل  
 أن تقوم بنفسها بنوع من الرقابة الذاتية قبل أن تتدخل الهيئات الأخرى  
 لمنع الأفلام بعد إنتاجها ، مما قد يسبب خسائر جسيمة لم تكن هوليوود  
 تتحملها . وفي عام ١٩٣٧ ، تمت صياغة مسودة ميثاق إنتاج الأفلام ،  
 والتي تمتد على وصفة « التواهي والمخطوبات » ، التي كانت قد عرفت  
 في أعقاب فصائح هوليوود ( وهو ما سبق مناقشته من قبل ) ، ليقوم  
 مكتب هيزز في عام ١٩٣٠ بتبني ميثاق للمحافظة على القيم الاجتماعية ،  
 الذي كان أكثر رسمية لكنه لم يكن ملزما . ومن تلك الآونة حصل هيزز  
 على السلطات اللازمة لاسماء « إدارة ميثاق الإنتاج » ، ولتعيين أحد الرجال  
 الكاثوليك من وجهاء المجتمع لرأسها - وهو جوزيف بيرن الذي قام  
 بتشكيل الإدارة التي نظم القس الجيرزيتي الأب دابيل لورد ، والناصر  
 الكاثوليكي مارتن كوريجل ، لبشتركوا معا في صياغة « قانون الإنتاج »  
 شديد الصرامة والقسوة ، والذي تحكمته نصوصه في مضمون الأفلام  
 الأمريكية جميعها دون استثناء. للعشرين علما التالية « [ تمت إعادة صياغة  
 هذا الميثاق والمتخلص من النصوص الرقابية في عام ١٩٦٦ ، لكنه كان  
 غير مطبق عمليا منذ منتصف الخمسينيات ، وهو ما سوف نناقشه تفصيلا  
 في فصل لاحق ] »

لقد كانت السينما الأمريكية تمضي في حركة بدولية من القيض  
 إلى النقيض ، فقد كانت منذ سنوات قليلة تسير في طريق المبالغة في  
 « الأخلاقيات الجديدة » لعصر الجاز ، لكن « ميثاق الإنتاج » جعلها تعود  
 إلى الوراء بسرعة ، مع منع اظهار أو حتى ذكر أي شيء يتعلق بحياة الإنسان  
 طبيعي بالتح ، فقد قامت بمنع تصوير « المشاهد الساطعية » على أي نحو ،  
 وبشكل تبدو فيه تصرفات الرقابة المفرطة في صيغياتها ، كما اكدت على  
 ضرورة تقديس مؤسسة الزواج ، وتدعيم الترابط الأسري بصرف النظر  
 عن أية ظروف خاصة . ( بل أن الزوج والروجة لم يكن يسمح لهما بالظهور

على الشاشة وحما يلمان فرد فرانش واحد . أما موضوعات مثل الزنا أو الجنس غير المشروع أو الاغراء أو الاغتصاب ، ناقص ما يمكن عمله هو التلميح اليها فقط ، فهي حالات تكون فيها شديدة الاهمية للحبكة . كما يجب أن يتضمن الفيلم عقاب مرتكبها في النهاية ( وكانت الوسيلة المناسبة لتحقيق ذلك هي الموت بسبب بجدلة أو مرض ) ، كما تم منع لهجة « الجديف » ( وهو المصطلح الذي يعنى أيضا بعض التعبيرات السوقية مثل « حذقة » و « مضروب » ) ، بالإضافة الى منع عرض أى علاقات تظهر تمازج الأجناس العرقية ، وإى إيهادات بالمساهرة أو الانحراف الجنسي أو ادمان المخدرات ، والمزى بكل أنواعه ، والرقصات والأزياء المثيرة ، والقبيلات العشوائية ، والاضراط فى شرب الخمر ، وبالأطبع فقد كان ممنوعا تماما الإشارة بالسخرية أو النقد لأى عنصر من عناصر الإيمان الدينى ، بالإضافة لمنع منظر القسوة ضد الحيوانات أو الأطفال ، ليمنع الحظر ليصل الى حد تحريم ظهور عمليات جراحية على الشاشة ، وبالأخص عملية الولادة بشكل مباشر أو غير مباشر .

لكن أكثر قيود هذا الميثاق غموضا والتواء هو الذى كان يتعلق بتصوير الجريمة ، فقد كان ممنوعا اظهار تفاصيل الجرائم ، أو اظهار البنائى الآلية أو نصف الآلية وأية أسلحة غير مشروعة ، أو حتى العديده من أية أسلحة خلال مشاهد الحراز ، كما كان محظورا أيضا ظهور رجال الشرطة وهم يلقون مصرعهم على أيدي المجرمين ، كما يجب توجيه المقابله فى النهاية لكل النشاطات الاجرامية التى ظهرت فى الفيلم . وفى كل الأحوال لا ينبغي ذكر أى شيء يبرر الجريمة أو يفسرها ، كما يجب تحاشي القتل والانصار ، إلا اذا كانا متعلقين بجوهر الحبكة ، بالإضافة الى منع الإيحاء بالقسوة المفرطة أو القتل الجماعى من أى نوع . ان هذا الجانب من القيود فى الميثاق والذي يبدو أنه يهدف موقفا إيجابيا متعصرا فى عصر سينما القسوة والعنف ، لا ينفى أن الميثاق فى مجبوعه عناصر دورا قمعيا ورجعيا كاملا . فبذلك عام ١٩٣٤ وحتى منتصف الخمسينيات ، قام هذا الميثاق بتحديد مضمون الأعلام الأمريكية ، أو بمعنى أدق منع هذا المضمون من أن يكون جادا على أى نحو .

ولم يكن باستطاعة أية شركة من شركات الانتاج السينمائى أن تقوم بتوزيع أو عرض أحد أفلامها دون الحصول على شهادة بالموافقة موقعة من « برين » ، رئيس ادارة ميثاق الانتاج ، وأن تحمل هذه الشهادة خاتم الإدارة أيضا ، ولقد كانت الفرامة المفروضة فى حالة انتهاك ذلك الميثاق



يبلغ حوالي ٢٥ ألف دولار . في الحقيقة فان مرضى الغرامة لم يطبق أبدا ، لكنه أثبت انه حقويه فعلا لمدة عا يزيد على عشرين عاما ) . ولقد كان الحصول على هذه الشهادة طريقا طويلا ومهينا في بعض الأحيان بالنسبة لصناع الأفلام ، وطبقا لما يقول المخرج ريموند مولي فانه كان يتضمن المراحل التالية .

١ - اجتماع تحضيرى بين بررس وأعضاء الادارة من ناحية والمنتج من ناحية أخرى ، لدراسة الفكرة الأساسية قبل شرائها أو كتابة السيناريو التفصيل لها ، ومناقشة تفاصيل الهيكلية في ضوء بنود ميثاق الانتاج .

٢ - الدراسة المطلوبة للسيناريو المقدم عن طريق شركة الانتاج .

٣ - اجتماع مع الكتاب والفنيين الآخرين لانجاز التغيرات المطلوبة في السيناريو .

٤ - موافقة بررس الكتابية على السيناريو للبدء في عمليات الانتاج .

٥ - اجتماعات متواصلة خلال الانتاج للقيام بأي تعديلات مطلوبة في السيناريو ، بالإضافة لمراقبة الأغنيات والأزياء والديكورات لأفكارها .

٦ - عرض خاص للمشاهد المنفصلة في كل مراحل التصوير عندما يكون المنتج في شك من عدم التلاؤم مع بنود الميثاق . وتلك هي المرحلة الوحيدة التي تتم بناء على طلب المنتج .

٧ - عرض خاص للفيلم النهائي في قاعة للعرض بالادارة بواسطة الأعضاء الذين قاموا بتعديل السيناريو مع ضم عضو ثالث جديد لهم .

٨ - بعد حذف المشاهد أو جعل الحوار التي تنتهك الميثاق يتم منح شهادة الموافقة على العرض بواسطة الادارة .

لم يكن مسيطرين صناعة السينما والمخرج فقط في قبول البنود الرقابية في ميثاق الانتاج ، ولكنهم كانوا يهبطون الى افراد نظام للانتاج تكون فيه الرقابة امرا والعا في مرحلة ما قبل الانتاج ، حتى يملكونها

الامعان الكامل لعدم تعرض افلامهم لثمن او ارتقار ، فقد كان كل ما يهددون اليه هو الاستمرار في عالم صناعة السينما . لقد كان السبب الاول من ذلك هو ان التهديد الاقتصادي لسقاطة والحظر خلال سنوات الكساد كان مهددا حقيقيا ، لهذا فان صناعة تعتمد على استمرار اعجاب الجماهير لمرات عديدة كل اسبوع يجب ان تغطي لهذه الجماهير ما تعتقد ان الجماهير تريد ، كما ان المنتجين اكتشفوا انه يمكنهم تحويل ميثاق الانتاج لكي يصبح هو نفسه اداة فعالة في التحكم في كل عمليات الانتاج وادارته ، فلان الميثاق يحدد بصراحة ما يجب وما لا يجب بالنسبة لسلوك الاشخاص الذين يطهرون على الشاشة . فان هذا الميثاق يمكن ان يستعمل كنوع من المسودة امام كاتيب السيناريو - فعلى سبيل المثال، يجب ان تحذف قصة الحب في اتجاه واحد ( بالطبع في اتجاه الزواج ) ، كما ان الزنا والجريمة يقودان الى نهاية واحدة مستتومة ( المرض او الموت المرحب او كليهما معا ) ، كما ان الحوار في كل المواقف يجب ان يدور داخل المايور المهدية . الى آخر مثل هذه « الوصفات الجاهزة » - بكلمات اخرى ، فان الميثاق قد اتاح اطارا للعمل في بناء السيناريوهات ، مما ساعد الشركات على تبسيط وتنظيم اكثر الامور تطبيقا وخطيرا وتأثيرا على كل عملية الانتاج ، وهو خلق سيناريو يمكن تنفيذه على شريط سينمائي . وفي النهاية يجب ان نتذكر ان سنوات الكساد كانت هي الفترة التي تصاعدت فيها النزعات المضادة للسامية في الولايات المتحدة ، بعرائد مثل « دبريون المستقلة » لهنري فورد وشبكة الاداعة التي يملكها الاب كاهين ، والمديد من الحيلات الفوغافية التي كانت تتهاجم اليهود وتحتل من شعورهم . وهكذا فلو لم يكن « ويل هير » وحده قادرا على اعسادة الطائفية الى الجمهور المسيحي الهائل على حضراتهم المهدية ، فان ميثاقا اخلاقيا مفروضا من رجال الدين الكاثوليك يمكنه ان يحقق هذه الطائفية .

## هيكل نظام الاستوديو

ومع كل ما سبق فان العامل الاكثر حسما في تشكيل صناعة الفيلم الناطق الأمريكي كان عملا اقتصاديا ، ففي عام ١٩٢٨ زادت ديون الشركات السينمائية التي افترضت كمية هائلة من الاموال من « وول ستريت » بفرض التحويل للمصوت . ومن ثم كانت مؤسسات « وول ستريت » سميعة بان تطبق على الصناعة السينمائية بهذا الحيل ، لان ذلك سوف يعود عليها ايضا بالارباح ، التي ظهرت مع تضاعف عدد رواد السينما خلال عام واحد بفضل بلعة الصوت الجديدة . وفي عام ١٩٣٠ حدثت سلسلة من الاندماج واعادة التنظيم بين الشركات السينمائية ، جعلت ٩٥٪ من كل الانتاج السينمائي الأمريكي في قبضة ثمانى شركات ، خمس منها

« كبرى » و « ثلاث » صفري » . وقد تم تشكيل الشركات الكبرى كمؤسسات متكاملة بشكل راسي ، بحيث تتحكم ليس فقط في الإنتاج وإنما في التوزيع والعرض ( أو الاستهلاك ) أيضا ، وذلك من خلال ملكيتها لسلسلة من شركات التوزيع ودور العرض ، وكان التوزيع يدور على مستوى قومي ومستوى عالمي ، وذلك لأنه مع عام ١٩٢٥ وصل التوزيع في العالم إلى أن يصبح ممثلا لنصف عائد لتوزيع والعرض ، وسوف يضمن على هذا النحو طوال العقدين التاليين ، أما العرض فقد كان يتم التحكم فيه من خلال ملكية الشركات الكبرى لحوالي ٣٦٠٠ دار عرض فائرة تمثل ١٦٪ من مجموع دور العرض في أمريكا ، لكنها تمثل ٧٥٪ من عائد الأرباح . وعلى الرغم من الهوس العام لرؤية « لجور هوليبود » على الشاشة - وهو الهوس الذي راد مع الدعاية الهائلة التي قامت بها الشركات وإداراتها التسويقية - فإن الإنتاج خلال الثلاثينيات والأربعينيات لم يكن يستغل إلا ٥٪ ( خمسة في المائة ) فقط من الأصول المألفة المستثمرة في الصناعة بينما يذهب ١٪ منها للتوزيع ، بينما يبقى ٩٤٪ من الاستثمار الكلي لنطاق العرض . لهذا فإن الشركات الخمس الكبرى كانت خلال الزدهار عصر الاستوديو - كما يقول المؤرخ دوجلاس جومري - عبارة عن « مملكة من دور العرض المتناثرة » وكان إنتاج الأفلام الروائية الطويلة والقصيرة وأفلام التعريك والتجرائة السينمائية القصيرة ليس لها هدف إلا تشغيل هذا العدد الهائل من دور العرض » .

كانت هذه الشركات بترتيب أهميتها الاقتصادية هي : شركة « ميترو - جولدموين - ماير » ، باراماونت ، اخوان واوتر ، القرن العشرين - فوكسي ، و « آر - كيه - أو » ، أما الشركات الصفري - والتي لم تكن تملك دورا للعرض ، وكانت تعتمد في ذلك أساسا على الشركات الكبرى - فقد كانت شركات : يونيفرسال ، كولومبيا ، و « الفنايون المنحدون » . ( في الحقيقة أن شركة « الفنايون المنحدون » بدأت الدخول في عالم إنتاج سلسلة دور العرض عام ١٩٢٦ . ولكنها بحثت عن مشاركة الشركات الكبرى - خاصة ليو باراماونت - بعرض التقليل من حطوة الشاشة - وكانت تلك الدور تنحصر في ديترويت وشيكاغو ولوس انجليس ، لكن توافق الشركة خلال الثلاثينيات على التوقف عن التوسع في هذا المجال ، بعد عقدتها لاتفاقيات توزيع متبادلة مع الخمس الكبار ، ولكنها أصبحت اليوم تملك أكبر سلسلة من دور العرض في أمريكا ، والتي يبلغ عددها طبقا لإحصائيات ١٩٨٧ حوالي ١٠٩٣ دارا للعرض ) .

وكما يشير المؤرخ والتألق ديفيد وينستون ، فإن السيطرة شبه الكاملة من مؤسسات « وول ستريت » على الشركات قد أحدثت آثارا كبيرة

ومعينة على تنظيم صناعة السينما الأمريكية ، وعلى طابع وشخصية الفيلم الأمريكي نفسه . في الفترة التي امتدت بين حلول عصر الصوت والحرب العالمية الثانية ، خاصة في السنوات التي ترك فيها الكساد أثره على هوليوود ، عندما وصل الكساد الى صناعة السينما ، والذي بلغ ذروته في عام ١٩٣٢ . تم إغلاق ثلث دور العرض ليصبح الكساد سببا قويا في أن يحكم أصحاب المؤسسات المالية قبضتهم على هيكل وتنظيم الإنتاج السينمائي . وبمقتبهم الاقتصادية كان يتم حساب كل شيء بدقة مفرطة . لذلك فقد كان الاتجاه السائد يسير في طريق اتباع كل المعايير الممكنة ، والتي يمكن تطبيقها في كل مراحل صناعة الفيلم ، من أجل ضمان جودة الأفلام أو البضاعة التي تشجع المستهلك على الإقبال عليها ، وكانت هذه المعايير تصور حول جودة المعدات والتقنيات والتصوير والحرص والاستهلاك . لقد كان كل شيء موضوعا في الحساب ، وهو أمر يتعارض تماما مع طبيعة الفن الذي يبحث عن كبد أكبر من العربة الإبداعية » .

ويصف المؤرخ تشارلز هيجام تأثيرات هذا الوضع على شركة « اخوان وايت » ، التي يمكن اعتبارها أكثر شركات تلك الفترة تجسيدا لنظام الاستوديو : « كان كتاب السيناريو - الذين كان يعمل منهم أحيانا حوالي عشرين كاتباً في سيناريو لفيلم واحد - يحصلون المكنن الأول بلا منازع ، فقد كانوا هم الذين يضمنون سمات كل الأفلام في تلك الفترة ، حيث كان يتم اعتماد السيناريو بكل تفاصيله التي قد تصل الى تحديده تكوين الكادرات عامل النقاط ، كما كان أمراً شائعاً أن يظل كتاب السيناريو يباشرون بأنفسهم مرحلة التصوير . وبمجرد أن يوافق المنتج على السيناريو النهائي كان يقوم باختيار نجوم الفيلم ، ثم يتم استئجار المخرج الذي كان في حالات نادرة يساعد في اختيار الممثلين للأدوار الثانوية ، أو إجراء بعض التغييرات في السيناريو ، ولأسباب اقتصادية كان يتلقى التلميذات بضرورة القيام بدوريات للممثلين ، حتى لا يستهلك إلا لحظة واحدة عند التصوير . وكان المنتج أو مدير الاستوديو هو الذي يقوم باختيار مصممي الديكود ومؤلفي الموسيقى التصويرية والمصورين السينمائيين ، وفناني المونتاج . وكان مهماً شديد النبرة أن يقوم المخرج بالتدخل في ذلك ، لأن كل شيء يجب أن يخضع خضوعاً كاملاً لأسلوب نظام الاستوديو » .

وبين عامي ١٩٣٠ و ١٩٤٥ ، أنتجت شركات هوليوود بطريقة الإنتاج الضخم - أو بما يسمى خط التجميع الأول - حوالي ٧٥٠٠ فيلم روائي طويل ، كانت جميع مراحل إنتاجها منذ الفكرة الأولى وحتى العرض تتم

تحت السيطرة الكاملة ، كما كانت هذه الأغلام تستمد أسلوبها ومضمونها من الشركات المنتجة لها ، بنفس القدر التي تستمد من الفنانين الذين صنعوها ، لذلك فإن من المهم أن نلهم الطريقة التي كانت هذه الشركات تعمل بها .

### شركة م . ج . م .

كانت شركة م . ج . م هي أكبر الشركات السينمائية الأمريكية خلال الثلاثينيات . كما كانت أكثرها ازدهارا ووفرة في الإنتاج ، وعند منتصف الثلاثينيات كان معدل انتاجها يصل الى حوالي فيلم دراماتي طويل كل اسبوع ، وهو معدل - كما يشير جون باكستر - يمثل أضخم انتاج من أية شركة على الإطلاق في تاريخ السينما . كانت الشركة الأم لها هي شركة « ليور » في مدينة نيويورك ، التي كان يديرها نيكولاس شينك ( ١٨٨١ - ١٩٦٩ ) ، والتي اتاحت لشركة م . ج . م « أكبر سلسلة أمريكية للصور العرض » ، كما ان علاقاتها الوثيقة مع « بنك تيميز الوطني » اتاحت القدرة على استثمار رأسمال غير محدود ( من سخريرات القادر أن شركة م . ج . م ، الأصلية كانت تملك اقل عدد من دور العرض من بين الشركات الخمس الكبرى ، وهو ما أدى الى استثمارها كشركة قوية في حين تراجع موقف الشركات الأخرى مع التناقص الحاد لعدد المشاهدين خلال أسوأ سنوات الكساد ) . لذلك لم يكن هناك فيلم كبير لا تستطيع م . ج . م « انتاجه » ، ولم تكن هناك موهبة عظيمة لا تستطيع م . ج . م « شرائها » . فقد تماثلت الشركة مع أكبر مواهب السينما خلال الثلاثينيات . فمن بين المخرجين هناك فرانك بورزاج ، كلاريس براون ، كينج فينور ، جورج كيوكور ، سيدني فرانكلين ، و . س . فان دايك ، جاك كونواي ، سام رود ، وليكتور فليمنج ، ومن بين المصورين السينمائيين كارل فرويند ، ويليم دانيلز ، جورج ولسي ، وهارولد روسون ، ومن بين مخرجي الديكورات سيدريك جيبولز ، بالإضافة الى العديد من النجوم البارزين في تاريخ هوليوود ( كان شعار العناية عند م . ج . م « أنتاه هو » نجوم أكثر من عند نجوم السينما » ) ، ومن بين هؤلاء حريتا هاربو ، جين هارلو ، لوردا شير ، جوان كراولرود ، ماجريت موليفان ، ميرنا لوى ، كلارك جيل ، سينسر تراسي ، روبرت مونجميري ، عائلة باريمور ، هاري دريسلر ، والاس بيري ، ولين باول ، جيمس ستوارت ، روبرت كايلاو ، نيلسون ادى ، جانيت ماك دونالد ، جودي جارلاند ، وميكي روني .

وكان الذي يقوم بإدارة شركة م . ج . م خلال تلك الفترة ( وحتى الصائت عام ١٩٥١ ) هو نائب رئيسها ومسئول الانتاج ليما

لويس . ب . ماير ( ١٨٨٥ - ١٩٥٧ ) ، وهو رجل أعمال قاسى القلب لا يهتم بالفن أو حتى بصناعة المسلية ، الا لى يصنع منها بضائع أو سلعا رابحة . ولكن الشخص الاكثر اهمية كان مدير الانتاج الشاب اوفينج تويلبرج ، الذى كان يشجع بالذكا ، والارادة ، فأتاح للشركة مفعلا عاليا وثابتا من الاساج حتى وفاته المبكرة . كما أن ديفيد ميلفزيك ( ١٩٠٢ - ١٩٦٥ ) زوج ابنة ماير كان قد تم استجاره من شركة آر . كيه . أو . ، لى يساعد تويلبرج منذ عام ١٩٣٣ . ويكتسب من الشركة سمعة طيبة كمسج فنى . وقد كان لهدى الرجلين الفضل الاكبر فى قيام شركة م . م . ج . م . ، بانتاج بعض افلامها المعروفة خلال هذا العقد .

كان الأسلوب البحرى السائد فى افلام شركة م . م . ج . م . آنذاك متميزا باستخدام الاضاءة من القام العالى ( وهى الاضاءة القوية ذات الظلال الحادة ، مما يخلق تباينا بين الأبيض والأسود ) ، بالإضافة الى الديكورات اللطيفة التى كانت تتلاءم تماما مع استخدام الاضاءة القوية . كما كانت هذه الافلام تتبنى القيم الثقافية السائدة لدى الطبقة المتوسطة الأمريكية ، مثل النزعة التفاضلية ، والملاذبة ، والنزعة الهروية الرومانسية .

وكانت أهم الأنماط القبلية لشركة م . م . ج . م . خلال الثلاثينيات هى الميلودراما ، والافلام الموسيقية ، والافلام المأخوذة عن نصوص أدبية أو مسرحية معتمدة . ومن بين أهم هذه الافلام « اما كريستى » ( ١٩٣٠ ) من اخراج كلاريس براون ، « جرانده أوتيل » ( ١٩٣٢ ) من اخراج ادموند جولدنج ، « العنكبوت فى النافذة » ( ١٩٣٣ ) من اخراج جينورج كيوكور ، « الملكة كريستينا » ( ١٩٣٣ ) لروبن ماموليان ، « فيفا فيلا » ( ١٩٣٤ ) لجاك كوتواى ، « تمرد على السقيفة ياوسنى » ( ١٩٣٥ ) لفرانك لويد ، وفيلما الاخوان ماركس « ليلة فى الأوبرا » ( ١٩٣٥ ) و « يوم فى السباق » ( ١٩٣٧ ) من اخراج سام وود ، « ديفيد كوبر فيلد » ( ١٩٣٥ ) لجورج كيوكور ، « اما كرينينا » ( ١٩٣٥ ) لكلاريس براون ، « دوميو وجوليت » ( ١٩٣٦ ) لجورج كيوكور ، « سان فرانسيسكو » ( ١٩٣٦ ) لفان دايك ، « السيدة سميثة السمنة » ( ١٩٣٦ ) لجاك كوتواى ، « روز ماري » ( ١٩٣٦ ) لفان دايك ، « زيجيليله العظيم » ( ١٩٣٦ ) لروبرت ليونارد ، « غادة الكاصليا » ( ١٩٣٧ ) جورج كيوكور ، « الأرض الطيبة » ( ١٩٣٧ ) مبدنى فرانكلين ، « القائد الشجاع » ( ١٩٣٧ ) فيكتور فليمنج ، « القلعة » ( ١٩٣٨ ) كيلج فينور ، « وداعا هستر شيبس » ( ١٩٣٩ ) لسام وود ، و « لعن برودواى لعام ١٩٤٠ » لهورمان تاوولج .

كما قامت م . ج . م . أيضا بإنتاج بعض الأفلام الجماهيرية قليلة التكاليف التي تعتبر من أشهر مسلسلات ذلك العهد - مثل سلسلة الأفلام « أبدي حاردي » ، « طرزان » ، « دكتور كيلبر » ، و « الرجل النحيل » ، بالإضافة إلى الفيلم من الأفلام التي أثارت جدلا تقديريا لإبداعها الفني وتلقني مثل « هاليوليا » ( ١٩٢٩ ) ، « كينج فيدور » ، و « الغضب » ( ١٩٣٦ ) ، « ليريتز لانج » ، ولكن يمكن تلخيص طابع شركة م . ج . م . « خسالة الثلاثينيات بعلميتها من نوع الانتساج الضخم في عام ١٩٣٩ ، و « ساحر أوز » ، و « ذهب مع الريح » اللذين أخرجهما فيكتور فليمنج . فليس هناك في أي من هذين الفيلمين عمق أو رؤية فنية دائية لكنهما من نوع الأفلام المسلية للجمعية البهجة ، والتي يمكن اعتبارها حوادث مناسبة للأطفال أو الكبار على السواء . ( في عام ١٩٧٣ لم يعد هناك وجود لشركة م . ج . م . ، على الرغم من أنها ظلت تمارس الإنتاج على نحو هامشي من خلال الاستثمار ، وفي عام ١٩٧٩ استأنفت عملية التوزيع ، وفي عام ١٩٨١ قامت بشراء « الفنانون المتحدون » ليندمجا في شركة واحدة ولندوب بعد ذلك في شركات تيدنبرنر في عام ١٩٨٥ ، ليحاد بيها في عام ١٩٨٦ لتستثمر كيرك كيكوريان الذي اتاد تنظيم م . ج . م . - الفنانون المتحدون ، لكنه باع جزء « الفنانون المتحدون » إلى مجموعة كينتكس الأسترالية في عام ١٩٩٠ ) .

#### باراماونت

بينما كانت شركة م . ج . م . هي أكثر الشركات الجبهاجية الأمريكية ، أمريكية ، فان باراماونت كانت أكثر هذه الشركات « أوروبية » ، فقد سمحت شركة باراماونت العديد من المخرجين والعلميين الفنيين أنوا إليها مباشرة في ألمانيا وفقا لاتفاقية « باورفايت » في عام ١٩٢٦ . لذلك كان تأثير شركة « أرفا » على أسلوب شركة باراماونت تأثيرا كبيرا . وإذا السبب فان باراماونت صنعت أكثر الأفلام الثلاثينيات جمالا من الناحية البصرية ، وتعقيدا من الناحية الروائية ، فقد استطاع مصمم الديكور الألماني هانز ديرير وكذلك المصور السينمائي الألماني تيودور سباركول ( ١٨٩٤ - ١٩٤٥ ) بالاشتراك مع زميله الأمريكي فيكتور ميلنر ( ولد ١٨٩٣ ) وكارل ممتروس ( ١٨٩١ - ١٩٨١ ) ، استطاعوا جميعا أن يملوا لأفلام باراماونت أسلوبا تصويريا ينتس لصر الباروك ، والذي يتقابل ويتفاعل مع مصوون الأفلام الحديثة الرفة . ويلاحظ اللورج جون باكستر أن « الأفلام باراماونت » كانت تتميز بالإضافة الطلقة والتلميح وليس التصريح ، والذكاء وروح الدعابة ، والتشاوله





« الأرملة الطروب » ( ١٩٣٤ ) ، « الملاك » ( ١٩٣٧ ) ، « الزوجة الناعمة  
 لدى اللحية الزرقاء » ( ١٩٣٨ ) ، و « نينوتسكا » ( ١٩٣٩ ) ، وهي الأفلام  
 التي منحها لجنة أوروبية وشيعة ، واحساسا بمزجا غامضا عن الضمط  
 الانساني . ( في الحقيقة أن الفيلمين الآخرين كانا من إنتاج شركة  
 « م . ج . م » ، حيث أن عقد لوبيتش مع باراماونت كان يسمح له بإخراج  
 فيلم خارج الشركة كل عام ، لكنه ترك الشركة عام ١٩٣٨ بعد أحد عشر  
 عاما من العمل لديها ، ليبدأ في العمل بالقطعة ، ومن أهم أفلامه في  
 المرحلة التالية ، « الدكان عند الناحية » ( ١٩٤٠ ) لشركة « م . ج . م » ،  
 « هذا الشعور القاسي » ( ١٩٤١ ) ، « الفنانون المتحنون » - وهو إعادة  
 لفيلم « قبلي مرة أخرى » ( ١٩٤٥ ) - أن تكون أو لا تكون » ( ١٩٤٦ ) ،  
 الذي أنتجه لحساب « الفنانون المتحنون » والكينستود كوردا ، وهو فيلم  
 من نوع الكوميديا السوداء ذات الأبعاد المتداخلة والمثيرة للجدل ، والتي  
 تدور حول الغزو النازي لبولندا ، وقام بطولته كارول لومباد وجاك  
 بيني ، وقد أعاد الآن جونسون إخراجها في عام ١٩٨٣ من بطولة آن  
 باتكرولت وهيل بروكس - بعد ذلك قام لوبيتش بالتوقيع على عقد لمدة  
 ثلاث سنوات كمخرج ومخرج لدى شركة « القرن العشرون - فوكس » ،  
 حيث قدم « السبايك أن تنتظر » ( ١٩٤٣ ) والذي كان أول أفلامه  
 الملونة ، « كلاني براون » ( ١٩٤٦ ) ، بالإضافة إلى فيلمين أكملهما أوتو  
 بريمنجر بسبب ضعف صحة لوبيتش ، وهما « لصيحة ملكية » ( ١٩٤٥ ) ،  
 و « تلك السيدة لايسة الفرا » ( ١٩٤٨ ) ، وقد توفي لوبيتش بنوبة  
 قلبية في عمر الخامسة والخمسين خلال إنتاج فيلمه الأخير في ٣٠ نوفمبر  
 ١٩٤٧ .

تميزت أيضا أفلام جوليت فون ستينبيرج لدى شركة باراماونت  
 بنفس الاحساس الرمزي الذي يوحى بالضعف الانساني ، ولكن مع قدر  
 أكبر من الإبهاز . وكانت بطولة أفلامه الداعية هي مارلين ديتريش ( ولدت  
 ١٩٠١ ) في الدور النمطي القديم لشخصية « المرأة اللاتئة القاتلة » ،  
 التي براما دائما في جو مثير للمعنة والفراجة مثل أفلام « مراكني »  
 ( ١٩٣٠ ) ، و « سيئة السمعة » ( ١٩٣١ ) ، « لطائر شنفهاى السريع »  
 ( ١٩٣٣ ) ، « فيلوس الشفراء » ( ١٩٣٤ ) ، و « الامبراطورة القرمزية »  
 ( ١٩٣٤ ) ، و « الشيطان امرأة » ( ١٩٣٥ ) ، وفي هذه الأفلام التي تغلو  
 حقا - وعلى نحو متعمد - من المسموح ، حقق فون ستينبيرج درجة عالية  
 من الرشاقة البصرية ، دفعت أحد نقاده الى أن يصف أفلامه بأنها « تصالده  
 من الكراء والمخال » .

انتجت شركة باراماونت أيضا الافلام ذات الطابع التكني المجهز للتكلف للمخرج امريكى الثولك روين عامولين ، مثل « تصفيق » (١٩٢٩) ، « شوارع المدينة » (١٩٣١) ، « دكتور جيكل ومستر هايد » (١٩٣٢) ، « عاشقنى الليلة » (١٩٣٢) ، « اغنية الاغنيات » (١٩٣٣) ، و « على وعرضى وأنيق » (١٩٣٧) .

ومن محرجى باراماونت المميزين أيضا خلال الثلاثينيات كان هيتشكيل لايميت ( ١٨٩٨ - ١٩٧٢ ) والذي ماتزال افلامه تثير الإعجاب حتى اليوم بفضل الاحساس التواهي للتكوين البصري ، مثل « انوت يأخذ احذرة » (١٩٣٤) ، و « اينى فوق المنضدة » (١٩٣٥) ، « حياة هادئة » (١٩٣٧) ، « منتصف الليل » (١٩٣٩) ، كما كان هناك أيضا المخرج هنرى هاتواي ( ١٨٩٨ - ١٩٨٥ ) ، الذي اظهر درجة عالية من اتقان الاسلوب المصقول الرشيق في افلام مثل « حياة حامل الرمح البنغال » ، و « بيتر ايتون » ( وكلاهما عام ١٩٣٥ ) ، وكذلك المخرجة دوروثى آرذلو ( ١٩٠٠ - ١٩٧٩ ) التي كانت واحدة من بين المخرجات القليلات في السينما الأمريكية ، ومن أهم افلامها « الفتيات العاملات » (١٩٣١) ، « كريستوفر القوي » (١٩٣٣) ، « نانا » (١٩٣٤) ، « زوجة كريج » (١٩٣٦) ، « الروس ترمي الثوب الأحمر » (١٩٣٧) ، و « ارقص يا فتاة ارقص » (١٩٤٦) ، وهي الافلام التي اظهرت براعتها في التوليف .

في النهاية ، لان باراماونت قدمت خلال الثلاثينيات أفضل الافلام الاخوان ماركس الكوميديية ولقواها ايضا في ترعتها الفوضوية مثل « جوز الهدى » (١٩٣٩) ، « مجانين الحيوانات » (١٩٣٠) ، « شغل قروء » (١٩٣١) ، « ريش الحصان » (١٩٣٢) ، و « حمام البط » (١٩٣٣) . ومن أهم النجوم الذين قطعهم باراماونت حزمة الثلاثينيات كان و . س . فيلنز ( ١٩٧٩ - ١٩٤٦ ) ، وماي ويست ( ١٨٩٢ - ١٩٨٠ ) ، بالإضافة الى جيسورج رافت ، راي ميلاند ، فرينريك مارش ، كلوديت كولبير ، هاريام هوبكنز ، هيرت مارشال ، سيلفيا سيدى ، جارى كوبر ، كاري جرافت ، كاي فرانسيس ، بيج كرومبي ، دوروثى لامور ، فريد مكموراى ، وكارول لومبارد ، كما ظهرت في أوائل الأربعينيات سلسلة « الافلام الطريق » ، التي يقوم ببطولتها الثنائي بنج كرومبى وبوب هوب ، مثل « الطريق الى سسيفافورة » (١٩٤٠) ، و « الطريق الى زنتبار » (١٩٤١) من اخراج ليكتور شيرتزجر ، و « الطريق الى مراكش » (١٩٤٢) من اخراج ديليد بتلر ، وهي الافلام التي خلقت لشركة باراماونت أكبر الأرباح التي حققتها

مسلسلة من ذلك النوع في عصر سيادة نظام الاستوديو . ( أصبحت باراماونت اليوم جزءاً من شركة باراماونت للاتصالات ، تتبع من أكبر الشركات المنتجة للأفلام التي تالت بجاًحاً جاًهيرياً كبيراً مثل « الأب الروحي » ١٩٧٢ ، « حى ليلة السبت » ( ١٩٧٧ ) ، « رحلة النجوم » ( ١٩٧٩ ) وأجزائه التالية ، « غزاة الطوف المفقود » ( ١٩٨١ ) وأجزائه التالية ، « علاقات فى الحب » ( ١٩٨٢ ) ، « عسكري يغربل جيلز » ( ١٩٨٤ ) وجزئه الثاني ، « الشهاد » ( ١٩٨٥ ) ، « المصوب البار » ( ١٩٨٦ ) ، « أهل القبة » و « ملاقة قاتلة » ( ١٩٨٧ ) ، بالإضافة الى عدة مسلسلات تليفزيونية ) .

### شركة « اخوان واوترو »

فى التسلسل الهرمى التقافى الذى ينظم شركات السينما الأمريكية خلال الثلاثينيات ، كان موقع اخوان واوترو يأتى مباشرة تحت شركة باراماونت ذات الانتاج المتميز . وشركة « م . ج . م » التى كانت تنال احترام الطبقة المتوسطة ، لقد كانت اخوان واوترو فى الحقيقة هى شركة الطبقة العاملة ، حيث أنها تخصصت فى الافلام الكوميدية والتوسيلية التى تناول حياة الطبقة الدنيا ، فى وقت كان الكساد يغيى فيه بقتاله على الكفد كله ، ولأنها كانت شركة صغيرة فى الأصل فقد كانت تعيل الى أن تفرض نظاماً صارماً على الانتاج لتضمن فعاليتيه . وهكذا كانت تفرض سيطرتها على المخرجين والفنيين والنجوم العاملين فيها ، فقد كان من المتوقع لكل مخرج أن يقدم خمسة أفلام روائية طويلة على الأقل كل عام ، كما كان يتم التعاقد مع الممثلين والممثلات بأجور منخفضة تظل ساوية حتى بعد أن يصبحوا نجوماً ، وفى بعض الأحيان ، وبعد أن يكون الفيلم جاهزاً للتوزيع ، كانت الأوامر تصدر للعاملين بالاكوتاج بالشركة بقطع خمسة كادرات قليلة من كل مشهد من أجل مزيد من احكام بناء الفيلم ، والاسراع بإيقاعه ( ولقد كانت تلك الطريقة مفيدة على أية حال ، فقد حصل راف دوسون كبر المونتيرين فى شركة واوترو على ثلاث جوائز أوسكار خلال الثلاثينيات ) . وأخيراً ، فإن المصورين بالشركات « هال مور » و«ارنست هولار » و«توى جاوديو » و«صوى بوليتو » كان مطلوباً منهم تنفيذ أسلوب من الاضاءة المنخفضة ( الأكثر ميلاً للمعاديات ، والأقل فى تطبيق التناقض بين الأبيض والأسود ) وذلك لهدف اقتصادى بحت ، وهو اخفاء ديكورات الاستوديو ذات التكاليف المحصورة .

كان هذا التأكيد على تقليل التكاليف بكل الوسائل ، والنقيرضه للمشركون التنفيذيون بالشركة ، بالإضافة الى دور جاك واوترو الذى الطابع

العمل القاسي سببا في أن تتسم أفلام الشركة بالإفلاق السريع والبنية السردى المحكم . ( في الحقيقة أن شركة وارنر كانت الوحيدة من بين الشركات الكبرى التي تدار بواسطة أفراد عائلة واحدة . حيث كان جاك مستولا عن الانتاج والبرت عن التوزيع ، وهادى كرليس للشركة ، ومن المفارقات أنه شقيقهم صامويل الذي اقنعهم بالتحول للصوت ثم مات شابا قبل يوم واحد من المرض الأول للعيلم ، مضى الجاز ) .

لقد كانت شركة وارنر خلال الثلاثينيات باروذة على نحو خاص في انتاج « الأفلام العصابات » مثل « قيصر الصغير » ( ١٩٣٠ ) ، و « عدو الشعب » ( ١٩٣١ ) ، بالإضافة الى أفلام المخرج باسمي بيركلي الموسيقية التي تدور حول عالم الاستعراضات ، مثل « الشارع الثاني والاربعون » ( ١٩٣٣ ) ، وسلسلة « الباحثون عن الذهب » . كما قامت الشركة أيضا بانتاج بعض الأفلام المهمة التي تنتمي الى الواقعية الاجتماعية مثل « أطفال الطريق المشردون » ( ١٩٣٣ ) من اخراج وليم ويليامز ، و « أنا عارب من عصاية كبيرة العدد » ( ١٩٣٢ ) من اخراج بيرفين ليروي ، و « غضب أسود » ( ١٩٣٥ ) للمخرج مايكل كيرتس . كما كانت وارنر أيضا تتسم بالافتقار والضعف لانتاجها أول الأفلام الأمريكية المتخصصة للفنائة ، وهو فيلم « اعتراضات جاسوس نازي » ( ١٩٣٩ ) من اخراج أناطول ليتفاك . بالإضافة الى سلسلة من الأفلام التي تتناول سيرة حياة بعض الشخصيات المهمة والتي أخرجها وليم دييتل ( ولد ١٨٩٢ ) ، والذي كان ممثلا سابقا في شركة أودا ، وهي الأفلام التي تتضمن « قصة لويس باستير » ( ١٩٣٦ ) ، و « الملك الأبيض » ( ١٩٣٦ ) الذي يسلو حول حياة فلورانس نايتنجيل ، و « حياة اميل زولا » ( ١٩٣٧ ) و « بواريز » ( ١٩٣٩ ) ، و « وصاصة إيرلن السحرية » ( ١٩٤٠ ) . كما أخرج دييتل أيضا فيلم « التبرير الساحر » الغريب على طابع أفلام وارنر - من مسرحية « حلم ليلة منتصف الصيف » بالتعاون مع المخرج المسرحي الكبير ماكس واينهارت في عام ( ١٩٣٥ ) .

من بين المخرجين الكهسان الآخرين الذين عملوا لدى وارنر في الثلاثينيات مايكل كيرتس ، المخرج المجرى الذي عمل لدى شركة « أودا » في العشرينيات ، و « بيرفين ليروي » ( ١٩٠٠ - ١٩٨٧ ) . لأن الاستوديو كان يتميز بالتنظيم الصارم وجداول الانتاج الدقيقة ، فإن دييتل أو كيرتس أو ليروي لم يكتفوا بكونهم لرض رؤيتهم الخاصة على الأفلام لدى وارنر . لكنهم أثبتوا وجودهم كمخرجين محترفين ، ذوي قدرات متصلة ، يمكن لهم العمل كمحرفين مهرة داخل نظام يحارب بشدة أية حرية إبداعية .

كما تميزت وارنر أيضا في الثلاثينيات بمصممي الديكورات مثل انطون جروت ، روبرت هامس ، ومؤلفي الموسيقى التصويرية مثل لويك فولجايج كورلجولد وماكس شتاينر . كما لمع لدى وارنر العديد من النجوم مثل بيسي ديفيز ، بادبرا ستانويك ، بول موسى ، جيسس كاجس ، صغرى بوجاوت ، بات لوپراين ، ادوارد ج . روبنسون ، إيرول فلين ، والذين كانوا يجلسون على نحو مه التزعة القبلية في أفلام الشركة ذاتها ( في الفترة المعاصرة تميزت شركة وارنر في أفلام ناجحة ، مثل « طاردو الأرواح الشريرة » ( ١٩٧٣ ) ، « كل رجال الرئيس » ( ١٩٧٦ ) ، « سوبرمان » ( ١٩٧٨ ) ، « اجزائه التالية » ، « الصاع » ( ١٩٨٠ ) ، « مزلة الجليد » ١٩٨٢ ، « عمل خطر » ( ١٩٨٣ ) ، « الفاس الشاحب » ( ١٩٨٥ ) ، « مسلسل محشو بالرصاص » ( ١٩٨٧ ) ، « باتمان » ( ١٩٨٩ ) ، بالإضافة الى وجود قسم خاص بالانتاج التلفزيوني . كما قامت بالاتحاد مع مؤسسة تايم في عام ١٩٨٩ لتصبح شركة « تايم وارنر » ، وهو ما سوف تعرض له تفصيلا في فصل لاحق .

شركة « القرن العشرون - فوكس »

حين ولدت شركة « القرن العشرون - فوكس » كانت تعاني من صعوبات مالية ، لكنها مع ذلك كانت من أكثر الشركات ربحا في عصر الاستوديو بعد شركة « م . ج . م » و « ويليامز » . ففي عارض ١٩٣٥ أصدرت المحكمة العليا حكما ضد وليم فوكس - الذي يجازف بمحاولة الحصول على الحقوق الكاملة في الولايات المتحدة لشركة « ترائ ارجون » ونظام الصوت فوق الشريط ، الذي كان هو الأساس لانتاج أفلام « موفيتون فوكس » ، فلما كان فوكس كسب القضية لاستطاع ان يحصل على أرباح هائلة من كل منتجي الأفلام الناطقة في أمريكا ، وأصبح قريبا جدا من تحقيق حلمه باحتكار كل صناعة السينما الأمريكية . ولكن لأن مجرى القضية سار على غير ما توقع ، فانه فقد نزوة الشخصية التي تقدر مائة مليون دولار خلال مراحل اعلانه افلاس ، ليطرد من رئاسة شركة فوكس ، ويحل محله سيدني كينت الذي أجرى ترتيباته في أواخر عام ١٩٣٥ للاتحاد مع شركة أفلام « القرن العشرون » ، التي يمتلكها جوزيف شينك . وهكذا تكونت شركة « القرن العشرون - فوكس » ، ليتولى داريل زانوك ( ١٩٠٢ - ١٩٧٩ ) المنتج المنفذ في شركة « القرن العشرون » منصب نائب الرئيس في الشركة الجديدة . ويصبح مسئولا عن الانتاج - في الحقيقة أن وليم فوكس تم طرده من الشركة في عام ١٩٣١ ، ولكنه لم يعلن افلاسه الا في عام ١٩٣٩ ، أما كينت فقد مات بنوبة قلبية في عام

١٩٤١ ، بينما انتهى شينك - الذي كان رئيس مجلس الإدارة - بالسجن في نفس العام بتهمة التهرب من الضرائب . ليخرج بعد عدة شهور ويقيم في كواليس مجلس إدارة الشركة ، حتى يشترك في تأسيس شركة عاجيا في عام ١٩٥٣ . أما رئاسة شركة « القرن المتحرون - فوكس » فكانت منذ عام ١٩٤٢ من نصيب ميجوريس سكوراس ، الذي ظل في منصبه حتى انقضاء زاموك بعد كلونة فيلم « كليوباترا » في عام ١٩٦٣ ، وعلى الرغم من تلك العناية التي وقفت الشركة فيها ، فانها ودرت دور عرض موفيتون بالمدينة في لوس انجيلوس ، وستوديوهات الجرائد السينمائية في نيويورك ، ومجلسه من دور العرض في الولايات المتحدة وانجلترا وأستراليا ونيوزيلندا وجنوب أفريقيا . بالإضافة الى ١٤٧ شركة توزيع تعمل في جميع أنحاء العالم ما عدا الاتحاد السوفيتي .

ولد تميزت السلام الشركة خلال الثلاثينيات بالمظهر المستقل والتماسك ، التي تحقق بفضل وضع ميزانيات دقيقة وتحكم صارم في عمليات الإنتاج . وكان أهم مخرجي فوكس في تلك الفترة هو جون فورد على الرغم من قيامه أحيانا بإخراج القليل من الأفلام لشركات أخرى . ومن أهم الأفلام فورد أذاك لشركة فوكس : « دكتور بول » ( ١٩٣٣ ) ، « القاضي الكاهن » ( ١٩٣٤ ) ، « القارب البخاري عند المنحنى » ( ١٩٣٥ ) ، وجميعها من بطولة نجم الفودفيل الشهير ويل روجرز ، و « سجين جزيرة سمك القرش » ( ١٩٣٥ ) ، « مستر ، ليكولن الشاب » ( ١٩٣٩ ) ، « طول غير قبائل الموحود » ( ١٩٣٩ ) ، « عناقيد الغضب » ( ١٩٤٠ ) و « كيف كان الوانى انصر » ( ١٩٤١ ) . كما تخصصت شركة فوكس أيضا في الأفلام الموسيقية مثل « فرقة موسيقى الزواج الزنجية » ( ١٩٣٨ ) عن الحدين الى الماغى الأمريكى الذى أخرجه هنرى كنج ، صاحب أفلام « مهرى الولاية » ( ١٩٣٣ ) و « في شيكاجو القديمة » ( ١٩٣٨ ) . كما تخصصت فوكس أيضا في إنتاج سلسلة « أفلام حور ب » الشعبية . مثل أفلام « شارلى شاند » البوليسية ، والتي قام ببطولتها وادى أولاند ، ثم سيدنى تولى ، لكن أكثر أرباح الشركة خلال الثلاثينيات جاءت من الأفلام المساهمية التي قامت ببطولتها النجمة الطفلة شيرلى تمبل ( التي فتحت الجمهور الأمريكى بأفلام شركة فوكس ، حتى ان لويس ماير عرض أن يعير اليها كلارك حيل وجين هارلو ويأخذ الطفلة النجمة بدلا منها ، لأنه كان يريد أن تلعب بطولة فيلم « ساحر أوز » ، لكن المفاوضات توقفت مع الميرث الملاحق لجين هارلو . ولتحصل الدور الى جودى جارلاند ) . ومن أهم أفلام تمبل في تلك الفترة « قف وابتمس » ( ١٩٣٤ ) من إخراج هاملتون ماكفادن ، و « قصة الشعر المفروسة » ( ١٩٣٥ ) من إخراج إيرفينج

كامبجز ، و « الكابتن يناير » ١٩٣٥ من إخراج ديفيد بيلر ، و « المتحفة الصغيرة » و « الكولونيل الصغير » تم نفس العام لنفس المخرج ، و « وى ويل وينكى » ( ١٩٣٧ ) لجون فورد و « هايدى » ( ١٩٣٧ ) من إخراج آلان دوان ، و « ريببكا من مزرعة سنى برك » ( ١٩٣٨ ) لنفس المخرج ، و « المصفور الأزرق » ( ١٩٤٠ ) لوالتر لاج .

ومن بين نجوم فوكس المشهورين خلال الثلاثينيات تايمون باور ، شارل بواييه ، اليس ماى ، دوه آميش ، واويز باكستر ، هنرى فوندا ، لوريتا يونج ، حاييت هايمور ، ومن بين المصورين بيوت جليتون ، وأدنى ميلر ، ومن الموزعين الموسيقيين الفريد نيوهان . كما أن فوكس تميزت بأحترافها على أفضل منشآت للمؤثرات الخاصة بين كل الشركات الأخرى وهى السمعة التى اكتتبتها مشاهد الكوارث المبهرة فى أفلام مثل « بحيم دانقى » ( ١٩٣٥ ) من إخراج هارى لاشمان ، و « حله المطر » ( ١٩٣٩ ) من إخراج كلاريس براون . بالإضافة الى إنتاج العديد من أفلام التكنيكلر حتى عام ١٩٤٩ . فى الفترة المعاصرة تظل الشركة كمنصة لبعض الأفلام المهمة ، مثل : « حرب النجوم » ( ١٩٧٧ ) وأجزائه التالية ، و « غريب » ( ١٩٧٩ ) وأحرائه التالية ، « كل هذا الجاز » ( ١٩٨٠ ) ، « البحث عن السار » ( ١٩٨٢ ) ، « ترقيق قلب الحبر » ( ١٩٨٤ ) وجزئه التالي . « شرق ريزى » ( ١٩٨٥ ) ، « البداية » ( ١٩٨٦ ) ، « وول ستريت » ١٩٨٧ ، بالإضافة الى مسلسل « ماش » التلفزيونى . وهى الشركة الوحيدة - بالإضافة الى والت ديزنى - التى لا تخضع للمؤسسات مشتركة ، على الرغم من أن امبراطور وسائل الاتصال دوبرت ميدووخ أصبح شريكا فيها بالنصف منذ عام ١٩٨٥ .

### شركة « آر » كيه « إي »

كانت شركة « آر » كيه « إي » هى أصغر الشركات الكبرى ، وقد عانت من صعوبات مالية خلال الثلاثينيات والأربعينيات ، حتى انها توقفت عن الإنتاج عام ١٩٥٣ لتبيع كل حصاد الأفلام الروائية التى صنفها خلال أربعة وعشرين عاما الى التليفزيون . ( بعد عامين من ذلك التاريخ بيعت شركة « آر » كيه « إي » الى شركة المطاط والاطارات التى باعت يندوها حتى استغلال الاستوديوحات الى شركة دبريلو للتليفزيون فى عام ١٩٥٧ . وهى اليوم تدعى شركة « آر » كيه « إي » جنرال ، التى تملك حق اداعة وبحث أفلامها ، كما أنها تقوم أحيانا بإنتاج بعض الأفلام ) . تماثلت على ادارة الشركة ثمانى ادارات متتالية منذ ١٩٢٩ وحتى ١٩٥٢ ، وكان آخر

من أدارها هو المليونير هوارد هيرود ( ١٩٠٥ - ١٩٧٦ ) الذي يعزى إليه تدميرها . كانت شركة « آر » كيه - أو » لهذه الأسباب أكثر الشركات معرضا للتأثر ودخول المخاطر ، ومع ذلك فقد كانت الثلاثيات هي أكثر فترات استقرارها . وربما كان السبب هو أنها كانت آنذاك تحت الحراسة القضائية منذ عام ١٩٣٣ حتى ١٩٣٩ ، كما أنها كانت تدار بواسطة هيئات قضائية ليندرالية . ( قبل تلك الفترة مباشرة كانت الشركة قد توسعت أكثر مما ينبغي ، بامتلاك العديد من شركات التوزيع ودور العرض الفضة التي كانت تعد من أعلى المقارنات في تلك الأيام . وعندما تأخرت الشركة عن سداد القروض تم وضعها تحت الحراسة القضائية ) .

وفي عام ١٩٣٤ ، أصبحت الشركة هي الوطن للأفلام فريد أستين وجنجر ووجرود الوصفية بعد نجاحهما في أول الفيلما « الطيران الى ريو » ( ١٩٣٣ ) من إخراج تورتوتون غريلاند والذي قاما فيه بأدوار مساعدة . وبين عامي ١٩٣٤ و ١٩٣٩ ، أنتجت الشركة ثمانية أفلام لهذا الثنائي تحت رعاية المنتج المبدع الشاب يالدرو بيرمان ( ولد ١٩٠٥ ) ، وبعض النجوم من المخرجين مثل مارك سامويتش ( ١٩٠٠ - ١٩٤٥ ) وجورج ستيفنس ( ١٩٠٤ - ١٩٧٥ ) . ومن هذه الأفلام « المظلمة المرح » ( ١٩٣٤ ) « القبة الرسمية العالية » ( ١٩٣٥ ) من إخراج سامويتش ، و « زمن موسيقى السوينج » ( ١٩٣٦ ) من إخراج ستيفنس ، وهي الأفلام التي جعلت الثنائي « دوجر - أستين » من أكثر نجوم التسلية في أمريكا . كما أعطت للشركة سمعة طيبة لأبطالها الرشيق والتمتالي ، على الرغم من أن الشركة ظلت مقبولة بإنتاج « أفلام حرف ب » الملائمة لدور العرض التي تعرض في ليلين في برنامج واحد .

كما أبقت الشركة ميلا واضحا للاقتباسات الأدبية مثل « نساء صغيرات » ( ١٩٣٣ ) لجورج كيوكود ، و « من عبودية الانسان » ( ١٩٣٤ ) لجون كروموبل ، و « أحدهم نوتردام » ( ١٩٣٨ ) لولم دينبول ، كما أخرج جون بورد ثلاثة أفلام لشركة « آر » كيه - أو » في الثلاثينات ، اثنان منها « قتيبان عي مسرحيتين » هما « ماري ملكة اسكتلندا » ( ١٩٣٦ ) من تأليف ماكسمويل أندرسون و « المحرقات والنجوم » ( ١٩٣٦ ) من تأليف شون أوكيزي ، بالإضافة الى الاعداد السارع من رواية « ارشد » ( ١٩٣٥ ) من تأليف ليام أوفلاهوتي ، والذي يعتبر « بعض الموزعين أول الأفلام الناطقة المهمة لنزعتهم التعبيرية وبراعتهم في استخدام الوسيط السينمائي دون الطغوى للاقتباسات الأدبية » . أما أكثر أفلام الشركة



برورا ونجاحا ، فقد كان فيلم الرعب عن الوحش « كنج كونج » ( ١٩٣٣ ) من انتاج ميريان كوبر وارنست شوومسك ، والذي استطاع فيه المصور ويليس أوبراين ( ١٨٨٦ - ١٩٦٢ ) أن يستخدم ببراعة طريقة توقف التصوير والمؤثرات الخاصة ، والتي ما تزال حتى اليوم من الانجازات التقنية المبهرة .

ومن أهم نجوم الشركة في تلك الفترة كاترين هيسون ( ولدت ١٩٠٧ ) التي قامت ببطولة أربعة عشر فيلما للشركة بين ١٩٣٢ و ١٩٣٨ ، من بينها « فاتورة الطلاق » ( ١٩٣٢ ) و « نساء صغيرات » ( ١٩٣٣ ) من انتاج جورج كيوكور ، و « ماري ملكة اسكتلندا » ( ١٩٣٦ ) لجون فورد و « امرأة متروكة » ( ١٩٣٦ ) « لمارك ساندرينش » و « باب المسرح » ( ١٩٣٧ ) لجرجوري لاكالا ، بالإضافة الى كوميديا الحوار الكلاسيكية « تربية طفل » ( ١٩٣٨ ) لهوارد هوكس . كما عمل لدى الشركة منذ ١٩٣٠ وحتى ١٩٤٣ مصمم الديكور البارغ فان نيست بولجير ( ولد ١٨٩٨ ) ، الذي تمتع بموهبة عبقرية اتاحت رشاقة الأسلوب في افلام « استر - روحر » الموسيقية . كما اتاحت أيضا التصويرية الموحشة من فيلي « المرشد » و « ماري ملكة اسكتلندا » لجون فورد . كما كانت الشركة تقوم الى جانب انتاج افلامها بتوزيع الاندماج المستقل لكل من صامويل جولدوين وديفيد سسلريك ، واصلام التحريك الروائية والقصيرة لوالث ديزني . منذ عرخصها لفيلم « الأميرة العيشية والاقزام السبعة » في اسبوع الكريسماس لعام ١٩٣٧ . ( كان نجاح الفيلم التجاري يمثل آنذاك ظاهرة غير مسبوقة ، كما انه يعد أحد أكثر الافلام ربحا في تاريخ السينما حيث تبلغ ارباحه العالمية ٣٢٥ مليون دولار . وكان عرخصه الأول مصحوبا ببيع العديد من السلع التي تحمل اسم الفيلم مثل الفراش والملابس والكتب بالإضافة الى اسطوانات شرط الصوت الأصلي . وقد كان الفيلم يمثل مناصرة هائلة بالكنسية لديري ، حيث كان أول فيلم تحريك روائي طويل استغرق اعداده ثلاث سنوات . وتكلفه ما يوازي ٣٢ مليون دولار . واشترك فيه ٧٥٠ فنانا قاموا برسم وتلوين ٢ مليون صورة . وقد عرف الفيلم آنذاك باسم « جنون ديزني » ، غير انه عاد على منتجه بعينة أضاف تكاليفه في عام ١٩٣٨ ) . وقد أنهت شركة « آر . كيه - أو » عقد التلازمات في حركة تهور شجاع بالتوقيع مع « الطفل المزعج » القادم من عالم الاداعة ، اورسون وير ، وذلك لانتاج ستة افلام كان أولها هو فيلم « المواطن كين » ( ١٩٤١ ) ، وهو ما سوف نذكره تفصيلا في فصل لاحق .

## الاستوديوهات المستقلة

كانت « شركة الأفلام يونيفرسال » التي طُلدت تحت إدارة مؤسسها كارل لايبيل حتى عام ١٩٣٦ شركة رائدة خلال العشرينيات ، حين أنتجت أفلاماً لمواهب سينمائية مثل أريك فون ستروهايم ، لوثر شابي ، وودولف بالميتينو ، ولكن الشركة انحدرت خلال الثلاثينيات إلى موقع أدنى ، فعكس الشركات الخمس الكبرى فشلت في امتلاك سلسلة من دور العرض الفاشرة في المدن الكبرى ، لتضطر إلى التركيز على نشاطات الإنتاج والتوزيع ، وتكتفى بالعرض في دور عرض من الدرجة الثانية أو الثالثة في الضواحي أو المناطق الريفية ، ( على الرغم من ذلك كانت شركة يونيفرسال تملك شركة توزيع عالمية جيدة نجحت من خلالها في عرض أعمالها من نمط الريسنتون في أوروبا ) وقد أنتجت عدداً من الأفلام المحترمة خلال ذلك العقد ، مثل : كل في هادي على الهبة الغربية ( ١٩٣٠ ) من إخراج لويس مايلستون و « المسرح العائم » ( ١٩٣٦ ) لجيمس ويل ، و « ديستراي يعاود الركوب والسفر » ( ١٩٣٩ ) لجورج مارشال ، كما أنها حققت بعض النجاح التجاري بالأفلام ميلودرامية جماهيرية من إخراج جون شستال ( ١٨٨٦ - ١٩٥٠ ) مثل « القسارح الخلفي » ( ١٩٣٢ ) و « محاكمة الحياة » ( ١٩٣٤ ) و « الرموس العظيم » ( ١٩٣٥ ) ، لكن إنتاج شركة يونيفرسال الرئيسية كان الفيلم الروائي قليل التكاليف الذي يرضى في برامج الفيلمين ، ومع ذلك حاولت الشركة أن تحتل موقعا خاصا من خلال نمط الأفلام الوعب والخيال خلال الثلاثينيات ، معتمدة في ذلك على تقاليد التصويرية لشركة أوكا ، ومواهب مخرجي مثل جيمس ويل ( ١٨٨٩ - ١٩٥٧ ) وتود براوننج ( ١٨٨٢ - ١٩٦٢ ) ، بالإضافة إلى موهبة المصور السينمائي لدى شركة أوكا ساباطا كارل فرويند .

بدأت سلسلة أفلام يونيفرسال المرعبة في عام ( ١٩٣١ ) بفيلم تود براوننج « فاكيولا » ، الذي يوحى بالكآبة والوحشة من خلال تصوير فرويند ، واستمر هذا النمط مع فيلم جيمس ويل « فرانكشتاين » في نفس العام وهو الفيلم الذي يبعث على القشعريرة . كان المخرج ويل رجلاً استعياياً مثقفاً يمتلك إحساساً مرحفاً بالجو القوطي المرعب ، وقد أصبح نجم شركة يونيفرسال في الإخراج خلال الثلاثينيات ، بفضل أفلامه المرعبة التي تتميز بدقة ورشاقة الأسلوب ، فمن أفلامه التالية « المنزل المظلم الصديق » ( ١٩٣٢ ) ، و « الرجل الخفي » ( ١٩٣٥ ) ، و « عروس فرانكشتاين » ( ١٩٣٥ ) ، وذلك قبل أن يتحول لإخراج أنماط سينمائية أخرى . ومن الأفلام المهمة الأخرى لشركة يونيفرسال من نمط الأفلام المرعب في

التلايبيات فيلم « جرائم قتل في شارع المشرحة » ( ١٩٣٢ ) من تصوير  
 فروينسد. وإخراج دويرت فلورى ، والذي تميز بحس يشعبه فيلم  
 « كاليجاري » ، وفيلم « القط الأسود » ( ١٩٣٤ ) من إخراج ادجار أوتلو ،  
 الذي يبدو تقليدا غريبا ومصموحا للنزعة التعبيرية ، بالإضافة إل فيلم  
 « المرمية » ( ١٩٣٢ ) من تصوير وإخراج فرويند. وفيلم « الرجال الذئاب  
 في لندن » ( ١٩٣٥ ) لستيوارت ووكر و « الضماع الخفى » ( ١٩٣٥ )  
 و « اينة دواكولا » ( ١٩٣٦ ) من إخراج لامبرت هيلر ، وقد كان هذا  
 الفيلم الأخير هو نهاية سلسلة أفلام الرعب الجادة ، التي بدأت بفيلم  
 « دواكولا » عام ( ١٩٣١ ) .

والله بلغات شركة يونيفرسال في عام ( ١٩٣٩ ) سلسلة ثانية مع  
 فيلم « ابن فرانكشتين » من إخراج رولاند لي ، و « الرجل الذهب »  
 ( ١٩٤١ ) لجورج لاجونا . وقد كان هذان الفيلمك يستحقان بمبادرة  
 الانتساب لسلسلة الأفلام ويل السابقة ، لكن سرعان ما فقدت هذه  
 السلسلة الثانية أصالتها ، ووقعت في فخ المحاكاة والسخرية اللاتية في  
 بعض الأحيان ، كما يظهر في أفلام تحمل عناوين مثل « عودة الرجل  
 الخفى » ( ١٩٤٠ ) ، « يد المرمية » ( ١٩٤٠ ) « شمسج فرانكشتين »  
 ( ١٩٤٢ ) ، و « فرانكشتين يقابل الرجل الذهب » ( ١٩٤٣ ) ، وغنلها  
 كانت سلسلة أفلام الرعب الأولى على وشك الانتهاء ، اكتشفت شركة  
 يونيفرسال نجمة الغناء المراهقة ديانا دورين ، لتسحق البطولة في سلسلة  
 من أفلام الكوميديا الموسيقية من إنتاج جو باسترناك وإخراج هنرى  
 كوستر . مثل « ثلاث فتيات ذكيات » ( ١٩٣٦ ) ، و « صجونة بالموسيقى »  
 ( ١٩٣٨ ) ، و « الثلاث فتيات الذكيات يكبرن » ( ١٩٣٩ ) ، و « استراغر  
 الربيع » ( ١٩٤٠ ) ، وهي الأفلام التي أنقذت الشركة من الإفلاس ، إل  
 أن بدأت سلسلة أفلام الرعب الثانية في جلب الأرباح .

من بين النجوم الآخرين الذين علوا لدى يونيفرسال خلال  
 التلايبيات يأتي الممثلون لادوار الرعب والتشويق ، مثل بوريس  
 كارلوف ، بيلا لوجوزي ، ولون شالي الصغير ، لما في الأريصنات فقد كان  
 هناك و . س . قبلدز في أفلام مثل « بوليس الموك السرى » ( ١٩٤٠ ) ،  
 و « طفل الصغير » ( ١٩٤٠ ) ، و « لانتج المصيط أجارة حادثة » ( ١٩٤١ ) ،  
 وجيمها من إخراج ادوارد كلاين ، و « السلام النجمين أبوت وكومستيلو  
 الكوميدي » مثل « خصوصيات الضرب » ( ١٩٤١ ) ، « في البحرية »  
 ( ١٩٤١ ) ، و « امسك الشمج » ( ١٩٤١ ) ، و « حلهم طيرين »  
 ( ١٩٤١ ) ، و « اذكيهم يا زعي البقر » ( ١٩٤٢ ) وجيمها من إخراج

آرثر لويس . وكذلك النجمين نيجل بروس وبازله وايتون اللذين قاما  
بسلسلة أفلام شيرلوك هولمز المحاسنة ، مثل « شيرلوك هولمز يقابل  
الموت » ( ١٩٤٣ ) و « المقلب القرمزي » ( ١٩٤٤ ) ، ومنهما من انتاج  
واخراج روى ولیم نیسل . أصبحت يونيفرسال اليوم تابعة لاتحاد  
شركات « ام . سي . ايه » ، الذي يقوم بانتاج وسائل الترفيه والاتصال  
الجماعية . وقد عادت شركة يونيفرسال لموقع الريادة مع افلام ناجحة  
ضخمة مثل « انياب » ( ١٩٧٥ ) وأبطاله الثالثة « و . صالد المزالان »  
( ١٩٨٧ ) ، وفيلم « ١٩٤١ » ( ١٩٧٦ ) و « اى . نى . محطوف من خارج  
الأرض » ( ١٩٨٢ ) ، و « كونان الشوحش » ( ١٩٨٦ ) ، و « الملوك المظلمة »  
( ١٩٨٢ ) ، و « الوجه ذو الندبة » ( ١٩٨٣ ) ، و « العودة للمستقبل »  
( ١٩٨٥ ) ، و « الخروج من الرقبة » ( ١٩٨٥ ) ، و « الزوام » ( ١٩٨٨ ) ،  
بالإضافة الى مسلسلات تلفزيونية ذاتة الانتشار أكثر من أية شركة  
أخرى في هذا المجال ، وهو ما سنوف تذكره تفصيلا في فصل لاحق .

أما « شركة الافلام كولومبيا » فقد كلفت من بنات أفكار رجل واحد  
هو هارى كون ( ١٨٩١ - ١٩٥٨ ) ، الذي أسس الشركة عام ١٩٢٤ وظل  
يديرها وحده حتى وفاته . لم تكن شركة كولومبيا تملك أى دور للعرض ،  
لكنها كانت تحتفظ بشركة توزيع عالمية ناجحة تحت ادارة الشقيق  
الأصغر حاك كور ( ١٨٨٩ - ١٩٥٦ ) ، الذي ساعد الشركة على أن تحتفظ  
بأرباحها النامية خلال فترة الكساد ، لتتعاقد أصولها في فترة انتعاش  
ما بعد الحرب . كانت السلسلة الرئيسية لشركة كولومبيا خلال عصر  
الاستوديو هي الأفلام قليلة التكاليف التي تعرض في البرامج ذات  
البلبلين . وقد تخصصت على نحو خاص في انتاج أفلام الويستون  
والمسلسلات الطويلة المقتبسة عن وسائل اعلام أخرى مثل سلسلة أفلام  
« الشفرات » ، والتي تتكون من ثمانية وعشرين أوليا أنتجت ما بين  
( ١٩٣٨ ) و ( ١٩٥١ ) ، والمقتبسة عن سلسلة القصص المصورة « شيك  
يونج » - لكن سياسة كون كانت هي استئجار الهجوم لأفلام مملوكة  
دون أن يؤثر ذلك على عملهم أو تعاقداتهم مع الشركات الأخرى ، وقد نجح  
في انتاج عدد من الافلام المتأخرة من خلال توزيعية منخفضة بانتاج هذه  
الطريقة ، ومن بينها فيلم « أجازة » ( ١٩٣٨ ) لجورج كيوكور ، و « الفتى  
الذهبي » ( ١٩٣٩ ) لروبن ماموليان ، و « القرن العشرون » ( ١٩٣٤ ) ،  
و « الملائكة فقط لهم اجنحة » ( ١٩٣٩ ) ، و « فتاة فرايباي » ( ١٩٤٠ ) ،  
وجميعها من اخراج هوارد هوكس . لكن نجم الاخراج لدى الشركة كان  
فرايك كابرا ( ولد ١٨٩٧ ) والذي تناوالت الالام فترة ما بعد الكساد ،  
وكذلك افلام الحوار اللاذخ الكوميدي التي كتبها روبرت ريسكين

( ١٨٩٧ - ١٩٥٥ ) وهي الأفلام التي ألغيت الشركة ماليا خلال الثلاثينيات - ويشتمل نموذج هذه الأفلام في الفيلم الذي بال جماعدية هائلة « حدثت قلات ليلة » ( ١٩٣٤ ) من تأليف رسكين وبطولة كلارك جيبيل ( باستعاوته من شركة « م . ج . م » ) وكلوديت كولير ( باستعاوتها من شركة باراماونت ) . قصة الفيلم الكوميدي الرومانسية تناول مغامرات وريثة ثرية حاربة ومضحى يكتشف حقيقتها لينتهي الفيلم بزواجهما ، والفيلم يعتمد بالحوار السريع اللذي ، والنثر الكوميدي الباردة ، والانقلابات المفاجئة في الحبكة ، وهي السمات التي ميزت أفلام هوليوود الكوميدي خلال بقية عقد الثلاثينيات . ومن أفلام « كابرأ - رسكين » الأخرى أفلامه الاحتمالية « مستر ديلز يذهب إلى المدينة » ( ١٩٣٦ ) و « لا يمكن أن نأخذها منك » ( ١٩٣٨ ) والفيلم الأكثر جدية « مستر سميت يذهب إلى واشنطن » ( ١٩٣٩ ) بالإضافة إلى الفيلم الخيالي عن المدينة الفاضلة « الألق القفود » ( ١٩٣٧ ) ، وهي الأفلام التي تنقسم بفن السمات التلقائية المزوجة بالنزعة التخالفة في فترة ما بعد الكساد ، والتي تشكل ما أطلق عليه أحد النقاد « أفلام وأوهام النوايا الطيبة » . كما خدمت شركة كولومبيا أيضا المثلة الكوميدي الموهوبة جين آرثر ، وجمعة الأدباء حريس مور ، الذين قدمنا سلسلة من الأفلام الموسيقية الناجحة مثل - ليلة حب ، ١٩٣٤ و « اعشقتني للأبد » ( ١٩٣٥ ) من إخراج هينكتور سيررجير ، و « سوى أبدا قصة حب » ( ١٩٣٧ ) من إخراج إدوارد جريفيث ، وهي الأفلام التي أتاحت لشركة كولومبيا أن تصبح شركة كبرى خلال الأربعينيات والخمسينيات ، لتصبح فيما بعد أول شركة من هوليوود تسج برامج خاصة للتلفزيون « أصبحت شركة صناعات الأفلام كولومبيا » في عامي ١٩٨٢ و ١٩٨٩ شركة تابعة لشركة كوكاكولا ، وهو ما أتاح لها إنتاج أفلام باعطة التكاليف مثل « لقاءات قريبة من النوع الثالث » ( ١٩٧٧ ) ، و « كريس ضد كريس » ( ١٩٧٩ ) ، و « توتسي » ( ١٩٨٢ ) ، و « الرعشة الكبرى » ( ١٩٨٣ ) ، و « طاردو الأشباح » ( ١٩٨٤ ) وجزئه التسالي و « الحافة المشرقة » ( ١٩٨٥ ) ، و « قلب إلى جانبيه » ( ١٩٨٦ ) ، بالإضافة لأفلام ومسلسلات تلفزيونية ، حتى انتهت أخيرا إلى أن تصبح من مستلكات شركة سوني كما سوف نرى في الفصل الثامن عشر ) -

أما شركة يونتايد آوتستس ( الفنانون المتحلقون ) فلم تكن شركة بالمعنى الدقيق للكلمة ، لأنها لم تكن تقوم بالإنتاج وإنما بتوزيع ما يقوم بانتاجه المنشعون المستقلون . ولقد قام بتأسيسها شارل شابلان ، ماري بيكفورد ، دوجلاس فريباتكس ، و د . د . ج . جريفيث في عام ١٩١٩ ، لكي

تقوم الشركة بتوزيع أفلامهم ، وقد تعاملت أيضا خلال الثلاثينيات مع أفلام منتجين مستقلين مثل صامويل جولدوين ، ديفيد و . سلزنيك ، ولتر واجنر ، عال روش ، والمنتج المخرج مجرى الموله بريطاني الجنسية الكسندر كوردا ، وآخرين . وقد تفردت شركة « الفنانون المنتجون » بأنها لم تكن تملك وسائل أو تسهيلات إنتاجية أو دور عرض ، لذلك فإن إنتاج وتوزيع أفلامها كان يتم التفاوض بشأنها على أساس فردى ، ولأن الشركة لم يكن لديها مستودعها الخاصة أو نجومها المتعاقدون معها ، فإنها لم تستطع أن تطلق نجاحا يذكر خلال الفترة التي شهدت القمو الهائل لهوليوود ، ولكن هذا السبب نفسه الذي ضمن عدم وجود استشارات حائلة قد ساعدتها على الاستمرار - وإن لم يكن الازدهار - خلال السنوات العصيبة . ومن أهم أفلامها خلال الثلاثينيات أفلام «أبناء المدينة» ( ١٩٣٦ ) ، « البحر الحديث » ( ١٩٣٦ ) ، « والدم المخرج كينج فيودور مثل » مشهد من القمار » ( ١٩٣٦ ) ، و « خبزنا كافانا » ( ١٩٣٦ ) ، « المخرج لويس مايستون : « صلبة الفلاف » ( ١٩٣٦ ) ، « المخرج هوارد هوكس : « الوجه ذو الندبة » ( ١٩٣٦ ) ، « المخرج وينيه كلير » « التسج حبه قريبا » ( ١٩٣٦ ) ، « المخرج ولیم كليمون متريس : « الأشياء القادمة » ( ١٩٣٦ ) ، « المخرج الكسندر كوردا : « الحياة الخاصة لهنرى الثامن » ( ١٩٣٦ ) ، « « رامبرانت » ( ١٩٣٦ ) ، و « الطفل الليل » ( ١٩٣٦ ) . وتلك الأفلام الخمسة الأخيرة تم توزيعها بناء على عقد طويل الأجل مع شركة أفلام ليمون التي يملكها كوردا . كما كان لدى شركة « الفنانون المنتجون » عقود توزيع مع صام جولدوين ، التي وزعت الشركة له كمنج مستقل أفلام مثل « ستيل دالاس » ( ١٩٣٧ ) « كينج فيدور » و « الطريق المسدود » ( ١٩٣٧ ) ، « ومرتفات ويندينج » ( ١٩٣٩ ) « لوليم وايلر » وأفلام أخرى .

وخلال سيادة عصر الاستوديو كانت شركة « الفنانون المنتجون » تعتمد على الشركات الخمس الكبرى لضمان عرض أفلامها في دور عرض الدرجة الأولى ، ولم يكن ذلك يسبب أية مشكلة خلال تولي جوزيف شينك رئاسة مجلس إدارة شركة « الفنانون المنتجون » ما بين عامي ١٩٢٤ و ١٩٣٥ ، حيث أن شقيقه نيكولاس كان رئيس « شركة ليو الكبرى » مما ساعده على التفاوض على حجز دور العرض مع الشركات الأخرى . بما فيها بالطبع شركة « م . ج . م » ، ولكن عندما ترك جوزيف الشركة ليؤسس شركة « القرن المشهور - فوكس » المؤسسة حديثا في عام ١٩٣٥ ، وجدت شركة « الفنانون المنتجون » نفسها دون تصور يساعدتها لدى الشركات الخمس الكبرى ، ليتضائل حجم أرباحها بشكل متسارع عندما

النفى المتجولون المستقلون من حولها واحدا بعد الآخر - ولهذا الأسباب كانت شركة « الفنانون المتحدون » هي الشركة الوحيدة في هوليوود التي لم تستطع الاستفادة من فترة الازدهار فيما بعد الحرب ( بعد معاناتها من صعوبات مالية استطاعت أن تماد الانتعاش المتميز للأفلام مثل « الملكة الأفريقية » ( ١٩٥١ ) ، و « منتصف الظهيرة » ( ١٩٥٢ ) ، كما قامت خلال الخمسينيات بدعم العديد من المنتجين المستقلين ، وبدأت في التوزيع للممثلين منذ عام ١٩٥٧ ، وتبعت في توقيع اتفاقيات طويلة الأجل في التوزيع مع شركات أخرى مثل شركة « برونكو - سالتزمان » ، التي أنتجت سلسلة جيس بوند ، لتصبح شركة « الفنانون المتحدون » فرعا من مؤسسة « ترانس أمريكا » بين عامي ١٩٦٧ و ١٩٨١ ، وتقوم بإنتاج أفلام تجارية ناجحة مثل « روكي » ( ١٩٧٦ ) و « روكي ٢ » ( ١٩٧٩ ) ، والفلام نالت نجاحا تقديريا مثل « أحمر طائر فوق عش الجبانين » ( ١٩٧٥ ) ، و « أني هول » ( ١٩٧٧ ) ، و « زوجة الملازم الفرنسي » ( ١٩٨١ ) ، ولكنها ركعت على ركبتيها خلال كارثة فيلم « بوابة السماء » ( ١٩٨٠ ) ، لتتجه الشركة منذ عام ١٩٨١ مع شركة « م. ج. م » ، وتنتج أفلاما تجارية مثل « روكي ٣ » ( ١٩٨٢ ) ، و « روكي ٤ » ( ١٩٨٥ ) ، و « الروح الشريرة » ( ١٩٨٢ ) ، و « الروح الشريرة ٢ » ( ١٩٨٥ ) ، بالاصالة إلى أفلام شهيرة مثل « رجل المطر » ( ١٩٨٨ ) - وقد خضعت شركة « م. ج. م. / يو. آي. » منذ عام ١٩٨٥ لامتلاك شركة « تيرنر » لها ، والتي ياعنها في عام ١٩٨٦ إلى كيرك كيركوريان التي باع لـ « يو. آي. » ، أو « الفنانون المتحدون » إلى شركة كينكس الأسترالية في عام ٢٠١٩٩ -

كما شهد عصر ازدهار نظام الاستوديو ظهور بعض المنتجين المستقلين في هوليوود ، كان أغلبهم يقوم بإنتاج أفلام وعرضها من خلال « الفنانون المتحدون » أو « آر. كيه. أو. » وكان من أهم هؤلاء « سام جولدين » و « ديفيد سلاتريك » - فقه قام « سامويل جولدوين » بالانتماء مع الأخوين ادجار وأرشيبالد سلوبين بتأسيس « شركة الأفلام جولدين » في ديسمبر ١٩١٦ ، بالجمع بين القطعين الأول والأخير من أسمائهم ، حتى أن جولدوين اتخذ لنفسه اسم شهرة جولدين منذ عام ١٩١٨ - ولقته قام « سامويل جولدين » بتأسيس شركته المستقلة في عام ١٩٢٣ ، قبل وقت قصير من الاندماج الذي أدى إلى تأسيس شركة « مترو جولدين - ماير » ( وهو الاندماج الذي أدى إلى انقضاء الشركة ) - تأسست « سامويل جولدين » في انتعاش أفلام مهية خلال الثلاثينات والأربعينيات ، حتى أن شعار « سامويل جولدين يقدم » أصبح مرادفا

أفلام التسلية ذات الجودة العالية . والتي يمكن للمالأت وويتها دون تحفظ . وهي الأفلام التي ساهمت في تقديم العديد من المواهب لصناعة السينما . وعلى الرغم من أنه أنتج أفلاما لخرجين مهين مثل كنج فيدور وجون فورد . فإن تصاون جولفوين المشرك كان مع المخرج ولیم وایٹر . الذي قدم لديه أهم أفلامه مثل « دودز وورث » ( ١٩٣٦ ) . « الطريق المسدود » ( ١٩٣٧ ) . « مرتعات ويفرينج » ( ١٩٣٩ ) . و « التصالب الصغيرة » ( ١٩٤١ ) . و « أفضل سنوات حياتنا » ( ١٩٤٦ ) .

أما تيليد و . سلزنيك فقد ترك « م . ج . م » لكي يؤسس « الأفلام سلزنيك العالية » في عام ١٩٣٦ . ويصبح النموذج الذي يجسد المنتج المستقل المبدع الذي كان يتبنى تحقيقه العديد من صناعات الأفلام الواقعية بين الطريقة والسندان داخل نظام الاستوديو الصارم في الشركات الأخرى . ونحت شعار « إن تقاليدنا هي الجودة » أنتج سلزنيك سلسلة من الأفلام المبهرة لكنها تتمتع أيضا بمذاق خاص لاهتمامها شديدة التدقيق بالتفاصيل . والذي يصل إلى حد الوسوسة مثل أفلام المخرج ولیم ويلمان « مولد نجمة » ( ١٩٣٧ ) . « لا شيء مقدس » ( ١٩٣٧ ) . والمخرج ألفريد هينشكوك « ريبكا » ( ١٩٤٠ ) و « المسحور » ( ١٩٤٥ ) و « قضية باراديس » ( ١٩٤٨ ) . والمخرج جون كرومويل : « منذ أن وجدت » ( ١٩٤٤ ) . والمخرج كينج ليدور : « مياوزة تحت الشمس » ( ١٩٤٦ ) . والمخرج ولیم ديتزل : « صورة جنين » ( ١٩٤٨ ) . كما اشترك سلزنيك مع الكسندر كوردا في إنتاج فيلم « الرجل الثالث » ( ١٩٤٩ ) لكارول ريد . وعلى الرغم من أنه كان مثل جولفوين يوزع أفلامه ويحرصها من خلال شركتي « الفنانين المتحلون » و « آر . كيه . أو » . فإن أكثر أفلامه شهرة « ذهب مع الريح » ( ١٩٣٩ ) . قد أنتج من أجل شركة « م . ج . م » . وذلك هو السبب في أنه استطاع أن يقوم بالتعاقد مع نجم شركة « م . ج . م » « كلارك جيبيل ليقوم بدور الممثل ديت ينلر » .

### ( خطط القصص )

تحت مستوى هذه الشركات الصغيرة تأتي « شركات حرفي » التي ظهرت إلى الوجود خلال الثلاثينيات . كنتيجة للظاهرة الأمريكية السينمائية الخاصة . وهي عرض فيلمين في برنامج واحد . نصنما بدأ سحر بقعة الصوت في الزوال . وحببت ربح الكساد على صناعة السينما . بدأ الجمهور في الانصراف عن دور العرض . لينتفضي عدد المشاهدين من تسعين مليوناً كل أسبوع إلى ستين مليوناً بحلول عام ١٩٣٢ . وعندها



حل صيف عام ١٩٣٥ كانت خمسة آلاف دار عرض من الستة عشر ألفا من دور العرض في الولايات المتحدة قد أغلقت أبوابها ، لهذا السبب اخترعت هوليوود فكرة عرض فيلمين في برنامج واحد ، بالإضافة الى فيلم رسوم متحركة وجريدة سينمائية مقابل قيمة تذكرة واحدة ، وقد تحول ٨٥٪ من دور العرض الأمريكية الى هذا النظام منذ عام ١٩٣٥ ، ليصنمض ١٩٥٠ . ويظل الجمهور الأمريكي في تلك الفترة ينتظر أن يستمتع بما يريد على ثلاث ساعات من التسلية في كل مرة يذهب فيها لمشاهدة الأفلام . لهذا نشأت شركات « الأفلام حرف ب » ، فنيصة من الشركات الكبرى لاتاحة مثل هذه العروض . ولأن المنتج والموزع وصاحب دار العرض سوف يتقاسمون عائد شباك التذاكر عن كل فيلم ، مقابل نسبة تتراوح ما بين ٢٠٪ و عشرين في المائة لصاحب دار العرض ، فإن القصور « أفلام حرف ب » هو أن يتم تأجيرها لصاحب دار العرض مقابل أجر ثابت محدود . وهذا ما كان يعني أنه هناك الحد الأدنى من المعاطرة المالية في انجاح « أفلام حرف ب » ، حيث أن ثوريها مضمون . ولكن من ناحية أخرى ، كان الربح شديد الضخامة لأن الفيلم لن يعود بأرباح تتجاوز الأجر الثابت المحدد ، لهذا السبب كانت الشركات الكبرى في البداية لا تهتم باقتاج « أفلام حرف ب » ، وهو ما جعل العديد من الشركات الصغيرة تبدأ تساطها في هذا المجال حوالي عام ١٩٣٥ ، من أجل انتاج الافلام نمطية قصيرة يبالغ طولها ساعة واحدة ، ليتم عرضها مع الفيلم الرئيسي .

كانت هذه الشركات الضئيلة تعرف باسم « خط القلار » أو « خلية النحل » ( في تلاعب لفظي على لطق حرف ب بالانجليزية ) ، وهي الشركات التي كانت تعمل بأسلوب وآس اكال الضئيل وهامش الربح الضيق . وقد كان « فيلم حرف ب » يتكلف أحياسا ما بين ٥٧ ألف الى ٨٠ ألف دولار في الانتاج ، ليحصل من توزيعه في افنح أمريكا خمسة آلاف الى ١٥ ألف دولار من الأرباح . ولكن المعدل العادي كان أقل من ذلك بكثير . فكان الفيلم الواحد يتكلف عادة ٢٠ ألف دولار ، ليربح ما بين ٣ آلاف الى ٤ آلاف دولار . وكانت جداول التصوير تتراوح بين سبعة الى أربعة عشر يوما طبقا لنوعية الفيلم ، لكن طاقم الانتاج كان عليه أن يلتزم بهذه الجداول بصرامة ، فان زيادة عدد أيام التصوير عن الجدول المقرر يوما واحدا يمكن أن تضر كل هامش الربح الضئيل ، ومن أهم الشركات التي عملت في هذا المجال وبيابلك ( الجمهورية ) ، هونو جوام ، جرانلد لأثيونال ، لتضم إليها في الأربعينيات شركة « بي » أو « سي » ( شركة المسجين للتوزيع ) ، وأفلام « إيبل - ليون » ( النسر - الأسد ) . وفي ذروة هذا النوع من الانتاج كانت كل شركة تنتج ما بين أربعين الى خمسين فيلما كل عام .

مصر معظمها في النهاية كان سلة المهملات بعد عرضها - ولكن استوديوهات حرف ب إتاحت من ناحية أخرى المجال لاسم مطرجين عديدين الذين وصلوا طريقهم فيما بعد بعمل الأفلام الفضل جودة . مثل كريستى كاهان ، ريتشارد ثورب ، ونشارلز فيمور في الثلاثينيات ، أما في الأربعينيات فقد ظهر المخرجون : ادوارد ديمتريك ، لازلو بنديك ، امطوني حان ، باد بوتيشير ، ايدا لوبينو ، جاك تورييه ، وفيل كارلسون . وقد ألتج هؤلاء المنتجون الصغار لحسابهم الخاص بعضا من الأفلام المهمة مثل « التحويلة » ( ١٩٤٦ ) من إخراج إدجار أرمار ، « سمح الورد » ( ١٩٤٦ ) من إخراج هشت ، « ماكيت » ( ١٩٤٨ ) لأورسون ويلز ، « رجال ايجيبا » ( ١٩٤٩ ) من إخراج آلان دوان ، « جنون السلاح » ( ١٩٤٩ ) لجوزيف لويس ، كما أن حركة ريبابلك قد أصابت بعض النجاح في فترة ازدهار ما بعد الحرب ، حتى أنها أنتجت أفلاما من نوعية « حرف أ » ، مثل « شروق القمر » ( ١٩٤٨ ) لفرانك بوراج ، « الحصان الأحمر » ( ١٩٤٩ ) من إخراج لويس مايلستون ، « منزل على ضفة النهر » ( ١٩٥٠ ) لفرينز لانج ، « جوني جيتار » ١٩٥٤ لنيكولاس راي ، بالإضافة الى قيام الشركة بتوزيع أفلام « شركة أرجوزي » التي أخرجها جون نورد مثل « ريوجراند » ( ١٩٥٠ ) ، « الرجل الهادي » ( ١٩٥٢ ) ، « الشمس تشرق في بعل » ( ١٩٥٣ ) ، على الرغم من أن هذا النشاط الكبير انتهى بالأفلام في عام ١٩٥٨ .

وعندما أصبحت الشركات الكبرى لا تملك سلسلة كبيرة من دور العرض في عامي ١٩٤٨ و ١٩٥٣ . لم يعد نظام عرض فيلمين في برنامج واحد مربحا . وهكذا أغلقت استوديوهات حرف ب أبوابها ، ووجد فيللم حرف ب ملجأ جديدا في شكل مسلسلات التلفزيون ، ولم يبق في الساحة الا شركة موبوجرام ، التي تحول اسمها الى « الايلا آرتمس » ( الفنانون المتحالون ) التي استمرت في عمل أفلام ناحية مثل « انغراء دافى » ( ١٩٥٦ ) لوليم وايلر ، و « الحب بعد الظهيرة » ( ١٩٥٧ ) لبيلى وايلدر ، كما استمرت خلال الستينيات والسبعينيات في عمل القليل من الأفلام مثل « كاباريه » ( ١٩٦٧ ) ، « بايرون » ( ١٩٧٣ ) ، « الرجل الذي سوب يصيح ملكا » ( ١٩٧٥ ) ، حتى تم بيعها عام ١٩٨٠ الى شركة « لوريمار » للإنتاج التلفزيوني .

١٩٨٠ - ١٩٨١

لقد ظل نظام الاستوديو في الإنتاج سائدا فقط عندما كانت الشركات الكبرى تحتكر وسائل ودور العرض - ( كما سبق سبق القول . فإن الشركات الخمس الكبرى كانت تمتلك ١٦٪ فقط من دور

المرض الأمريكية . لكن هذه النسبة كانت تمثل ما يزيد على ٧٠٪ من دور مرض الدرجة الأولى في أونتاريو وتسمين مدينة أمريكية كبرى . لذلك كان هناك لدى هذه الشركات احتكار قائم بالفعل لدور المرض القادرة . صحن لها لأن تجهز مكانا ملائما لانتاجها الجديد ، لتتحدد حوالي ٧٥٪ من عائدات شباك التذاكر في كل أنحاء أمريكا خلال فترة ازدهار عصر الاستوديو . بينما كان يبقى للشركات الصغرى حوالي ٣٠٪ من هذه العائدات . ومع اختلاف هذا الوضع اليوم ، فلا صناعة الأفلام في أمريكا أصبحت تمثل مخاطرة حقيقية أكثر مما كانت في الماضي . فبدون ضمان عدد هائل من الجماهير يقبل على دور المرض كل أسبوع ، فاد نظام الاستوديو كله سوف يصبح بلا قيمة . وفي يوليو ١٩٣٨ ، أقامت الحكومة الفيدرالية الدعوى القضائية المرفوعة باسم « الولايات المتحدة ضد الأفلام باراماونت » . وذلك لمنع الشركات الخمس الكبرى من احتكار مراحل الإنتاج والتوزيع والمرض السينمائي ، والقض بجرم على أنشطة عديدة في هذا المجال . كما تم اتهام الشركات الثلاث الصغرى أيضا بالتآمر مع الشركات الكبرى لتثبيت دعائم هذا الاحتكار ، وعندما كانت الحرب على وشك الاندلاع في عام ١٩٤٠ ، صدر مرسوم فيه نوع من الإذعان لهذا الاحتكار ، يسمح للشركات الكبرى بالاحتفاظ بدور المرض الخاصة بها ، مع فرض بعض من القيود الضئيلة . لكن القضية تم احياؤها مرة أخرى عام ١٩٤٥ وانتهت في مايو ١٩٤٨ بحكم من المحكمة العليا ، يقضي بأن التكامل الرأسى للشركات الكبرى ( أى امتلاكها لعناصر الانتاج والتوزيع والمرض في آن واحد ) ينتهك القوانين الفيدرالية التي تمنع الاحتكار والتكتلات الاقتصادية ، كما قضى هذا الحكم أيضا بأن تقوم الشركات الخمس ببيع دور عرضها الخاصة خلال خمس سنوات ، وهو ما عرف آنذاك باسم « مرسوم باراماونت » ، الذي أدى الى تدمير نظم الاستوديو بلفه التوزيع المضمون ، بالإضافة الى عدد هائل من الجماهير وهما الصليحتان الأساسيتان اللتان اعتمد عليهما نظام الاستوديو .

### شخصيات بارزة في عصر الاستوديو

شهدت الفترة ما بين ١٩٣٠ و ١٩٣٩ انتاج حوالي خمسة آلاف فيلم روائى طويل في الولايات المتحدة . وذلك كانت تلك الفترة على أكثر من مستوى هي العصر الذهبي للسليمان الأمريكية . فعمل الرغم من القود الصارمة لنظام الاستوديو في هوليوود ، والذي كان يؤدي الى طابع غير شخصى للأفلام ، فإن هناك على الأقل أربعة من المخرجين الذين عملوا في أمريكا خلال الثلاثينيات ، يعتبرون من أهم السينمائيين في فترة السليمان

الناطقة ، وهم جوزيف فون ستيرنبرج ، جون فورد ، هارولد هوكس ،  
والفريد هيتشكوك .

### جوزيف فون ستيرنبرج

ولد جوزيف فون ستيرنبرج ( ١٨٩٤ - ١٩٦٩ ) في ليبيا باسم  
يوساس شتيرن . وبدأ حياته الفنية في الولايات المتحدة خلال الحرب  
العالمية الأولى كمخرج لأفلام التدريب والتعليم ل سلاح الإشارة ، كما عمل  
مساعدًا تقنيًا ، واشترك في كتابة السيناريوهات والتصوير في العديد  
من الأفلام الأمريكية والإنجليزية ، قبل أن يخرج أول أفلامه « الباحثون  
عن الضال » ( ١٩٢٥ ) ، الذي أنتجه أيضًا بشكل مستقل ، وهو الفيلم  
الذي يعتمد على مبادئ الأفلام « مسرح القرفة » الإكثانية ، بالإضافة إلى تأثيره  
الموضح بالترجمة الطبيعية النفسية عند فون ستيرنبرج في فترة لاحقة لإعادة  
توليده لشركة باراماونت . يدور فيلم « الباحثون عن الضال » حول  
سكاي وبنية من الحياة الدنيا في بيوت الطين في مدينة سان بيدرو ،  
والذي تم تصويره في مواقع حقيقية خلال ثلاثة أسابيع ، ويميزها  
شبهة الضال لا تتجاوز أربعة آلاف وخمسمائة دولار . وبعد توزيع الفيلم  
بواسطة « الفنانين النحسون » ، برز فون ستيرنبرج كنجم مخرج جديد  
في هوليوود .

وبعد عدة محاولات غير ناجحة في الأفلام مع شامارل شابلن مثل  
« النورس » ( ١٩٢٧ ) ، وأفلام لشركة « م . ج . م » مثل « موتكبه  
الخطيئة الأنيق » ( ١٩٢٦ ) ، ذهب فون ستيرنبرج في عام ١٩٢٧ ليعمل  
لدى شركة باراماونت ، ليقيم في نفس العام فيلم « العالم السفلي » ، الذي  
يستمر أول فيلم عصائيات معاصر ، على الرغم من أن الترجمة الواقعية كانت  
تختفي وراء شاعرية الأسلوب البصري المبهج ، الذي سوف يصبح العلامة  
المميزة لأسلوب فون ستيرنبرج . ويدور الفيلم حول فكرة قصصية معاصرة  
كتبها بن هيش ( ١٨٩٤ - ١٩٦٤ ) ، ليتم تصويره على نحو شديد  
الابهار ، مما جعل الفيلم ينال نجاحًا عالميًا سريعًا ، كما ترك تأثيرًا كبيرًا  
على مخرجين أوروبيين مثل حاك بريغر ، هانسيل كاريه ، جوليان دوجيفيه  
( والذين سوف يتناول أعمالهم في الفصل التاسع ) ، وذلك لأن الفيلم  
كان يقدم وجه العصائيات كنموذج للبطل المضاد في الحياة المعاصرة .  
( ومن الجدير بالذكر أن بن هيش كان صحفيًا وكاتبًا مسرحيًا ، اشترك  
خلال الثلاثينيات مع شامارلن ملك آرثر في كتابة بعض من أفلام هوليوود

آنذاك ، والتي تضمن المتباين مسرحيتهما المتابعة ، صفحة الغلاف ، ( ١٩٣١ ) ثم « الوجه ذو الندبة » ( ١٩٣٢ ) - سيناريو هيشت وحده - ثم « القرن المبرون » ( ١٩٦٤ ) ، « سكير ولغني » ( ١٩٣٦ ) ، « لا شيء مقدس » ( ١٩٣٧ ) ، « مرتعات ويلبرنج » ( ١٩٣٧ ) ، لينتقل بعدها هيشت خلال الأربعينيات للعمل مع هيتشكوك في أفلام مثل « المسجور » ( ١٩٤٥ ) ، « سبي السمكة » ( ١٩٤٦ ) ، بالاصابة الى العمل مع العديد من المخرجين خلال الخمسينيات والستينيات ، ولقى السقيلة إن المخرج هوارد هوكس قام بالاشتراك مع هيشت في كتابة سيناريو « العالم السفلي » دون أن يتم ذكر اسمه في عناوين الفيلم ) .

وكان نجاح « العالم السفلي » كبيرا ، مما جعل فون ستيرنبرج وكل من اشترك في الفيلم من النجوم المشهورين ، وبعد أن قام فون ستيرنبرج بإخراج فيلم « الأمر الأخير » ( ١٩٢٨ ) من بطولة اميل جانجيس في فيلم ميلودرامي جماهيري عن الثورة الروسية ، عاد المخرج مرة أخرى الى عالم « صرح الغرق » مع فيلم « أرضة المياه في نيويورك » ، الذي تدور حكايته الكثيفة المتأصلة حول لقاء بين عامل الوقت في سفينته وعاهرة على أرضة المياه في نيويورك ، وهو الفيلم الذي اظهر براعة فون ستيرنبرج الكبيرة في تكوين الصورة والكادرات ، خاصة وأن الفيلم تم انتساخه وتصويره داخل الاستوديو ، لكن المخرج استطاع من خلال « البرافسين » في الابداع البصرية المعلقة أن يخلق جو يشبه العلم يستند الى اللون فيام جريفيث « براعم متكسرة » ( ١٩١٩ ) ، وهو نفس الجو الذي تجسد على الشاشة مرة أخرى بعد عقد كامل في فيلم كارتيه وبريتير « ميناء الظلال » ( ١٩٣٨ ) .

عاش « فون ستيرنبرج فترة التحول المصوت ، بفيلمه الدرامي الوائعي عن عالم العصايات والسجن « المصاغة » ( ١٩٢٩ ) ، وفي نفس العام استدعاه اريك بومر الى المانيا ، ليقوم لدى شركة أوجا بإخراج أول أفلام اميل جانجيس الناطقة ، والمتنيس عن رواية هاينريش مان ، « البرفسور أوروات » ( وهذا الاسم يعنى قادورات أو ريانة بالألمانية ) ، ليصبح هذا الفيلم أول الأفلام الكلاسيكية في عصر السينما الناطقة في المانيا ، وهو فيلم « الكلاك الأثري » الذي قام فون ستيرنبرج بنفسه بأعداد السيناريو له ، ويدور بشكل عميق حول موضوع السيطرة الجنسية التي يقع فيها معلم من الطبقة الوسطى في منتصف عمره - وقد لعب الدور جانجيس - ليصبح مستعبدا لمفتية كبلويه شهوانية تدعى لولا - لولا ، والتي لعبت دورها مارلين ديتريتش ، التي كانت آنذاك مشتهة مسرحية

وميسائية تعمل لدى شركة أونا ، ليقيم اختيار فون ستيرنبرج عليها لهذا المورد الذي جعلها الى عالم البهيمية في أمريكا ، وينتير فيلم « الملك الأزرق » باستخدامه المبدع للصوت ، وبقدمته الملائكة في الإيحاء بالجو المتبدل حياة الكباريه ، وهو ما يظهر تأثره الكبير بتقاليد « مسرح الغزلة » . لكنه أيضا الفيلم الذي بدأ فيه فون ستيرنبرج لأول مرة اهتمامه الذي استمر طوال حياته بالصراع مع مشكلة « المكان الميت » ، وهي المساحة أو الفراغ التي يفصل بين الكاميرا والموضوع التي تصوره ، أو بين موضوع التصوير وخلفية الكادر . ( في البداية ، حاول المخرج في هذا الفيلم أن يشغل هذه المساحة أو الفراغ بالعديد من الستائر والشبابك والمصنعات والآكس ، بل أيضا بقطع الكرتون الصغيرة المملأة من السقف ، ولكنه في النهاية التالية اكتشف أنه تمكن أن يحقق ذلك لقط من خلال زيادة كثافة المساحة المارغة باستخدام مرشحات الكاميرا ، وأدوات توزيع الضوء . وذلك من أجل تحقيق تدرج سرلي يلائم مع احساسه بضرورة ملء الشاشة كما يريد . وفي الحقيقة أن مشكلة « المكان الميت » تعتبر عن اهتمام فون ستيرنبرج بضرورة احتشاد الكادر بفتاخر بصريته ، وهو بذلك لا يضع في حسابه أن الفراغ نفسه يمكن أن يعتبر أحد هذه العناصر ، لذلك كان يريد أن يملأ كل المساحات الخالية في الكادر أو أن يقوم باستخدام الضوء ، ودرجته المتعلقة لكي تشغل هذه المساحة ) . ويجب ألا ننسى فضل المصور السينمائي جونتر ريتار ( ١٨٩٣ - ١٩٧١ ) في تطبيق صورة ينتشر فيها الضوء على نحو دائم ، دون أن يضحي بسبق المجال من خلال استخدام ما يسمى بملمسة « عين تور روشر » وهي عدسة معدلة ذات بؤرة ناعمة أعطتها له المصور الأمريكي تشارلز روشر ( ١٨٨٥ - ١٩٧٤ ) خلال عمله مستشارا لتصوير فيلم « فاوست » ( ١٩٢٦ ) من إخراج مورناو ولصاحب شركة أونا .

وعلى الرغم من أن الدكتور ألفريد هوجنبرج ، رئيس شركة أونا ، ذا النزعة اليسارية ، أذن الفيلم على أنه هجوم ضد البوهجوية الألمانية - وقد كان كذلك بالفعل - فإن « الملك الأزرق » حقق نجاحا عالميا سريعا وهائلا . وقد عاد فون ستيرنبرج مع ديريتشس الى الولايات المتحدة في عام ١٩٣٠ ، لكي يبدأ سلسلة من ستة أفلام لشركة باراجاونت ، وهي الأفلام التي حملتها الى مصاف أكثر نجحات هوليوود سحرا وبهاء ، في نفس الوقت الذي كانت مميا في قديم حياة فون ستيرنبرج الفنية . كان أول هذه الأفلام هو الفيلم الناجح « هراكشر » ( ١٩٣٠ ) ، الذي يدور حول قصة عاطفية بين حفنة كباريه أوروبية ، وضابط أجنبي في شمال أفريقيا والذي كتمه جون فورتمان ( ١٨٨٠ - ١٩٦٠ ) ، وقام

بنفسه في جازمير ، وصمم ديكرورانه هانز ديريه ، وقد قدم فيلم « مراكن » شخصية ديتريتش بكل سحرها وانغرائها الذي يجمع بين الانوثة والقوة ، كما كان واحدا من أهم الأفلام في بدايات السينما الأمريكية الناطقة . وعند عرض الفيلم كان سيرجي ايزنشتين يردو هولبود ، ليثبت برقية الى تون ستيرنبرج يقول فيها : « من بين كل افلام المظلمة ، فان « مراكن » اكثرها جمالا » . كان الفيلم التالي هو فيلم « ملوث السمحة » ( ١٩٢١ ) الذي يدور حول عالم الجاسوسية بشكل نهكي ، ويدور في فيينا ما قبل الحرب ، لكنه كان قبلها يفقد للروح والاحساس . لفلم بعنه تون ستيرنبرج اقتباسا لفيلم قليل التكاليف عن رواية « مأساة أمريكية » ( ١٩٢١ ) من تأليف ميودو ديريزيه ، وهو المروع الذي كان من المفترض ان يقوم به ايزنشتين ، والذي تم اقصاؤه بعد ان تبين للمسئولين التنمية التي في الاستوديو انه سوف يكون قبلها « مأسا » أكثر من اللازم . وبالفعل قام تون ستيرنبرج بتحويل الرواية المظلمة ذات النزعة النقدية الاجتماعية الى حيوة ملول الهوس العنفي ، وعمر ما أثار استياء واستنكار المؤلف الى درجة كبيرة . قامت شركة باراماونت باعادة اخراج الفيلم عام ١٩٥١ باسم « مكان تحت الشمس » للمخرج جورج ستيفنس . وعلى الرغم من ان هذا الفيلم كان أكثر اقترابا من مأساة الاحساس بالحصار الذي توصي به الرواية ، فان الفيلم اتمم بالنزعة الرومانتيكية الشهوانية - التي جعلته يتكسب حث جوائز أوسكار - وربما كان سوف يثير حق المؤلف أكثر مما أثاره فيلم تون ستيرنبرج ، لكن المؤلف ديريزيه كان قد توفي عام ١٩٤٥ ) . ولقد بلغت شهرة تون ستيرنبرج آنذاك درجة كبيرة جعلت اسمه يوضع حبا الى حب مع عناوين أفلامه - وهو ما كان يحدث نادرا في أمريكا في تلك الفترة - كما ان الكثيرين كانوا يعتبرونه في مصاف ايزنشتين كواحد من أبرز مخرجي العصر .

ولقد دخل تون سيرمرح أكثر امراته الابداعية خصيا وقراء مع فيلم « قطار شنجهاي السريع » ( ١٩٢٢ ) والذي كتبه فورتان . حتى ان بعض النقاد أطلق عليه « سينما الباروك الزائفة » . وبالفعل كان واحدا من أكثر افلامه غنى في جوانبه البصرية . أكثر من أي فيلم آخر لهذا المخرج . ويتناول الفيلم العلاقات المتداخلة بين مجموعة من المسافرين في القطار السريع الذي يصل بين بكين وشنجهاي ، لكن القطار يتم اختطافه عن طريق قائد عسكري منمرد ، وتتركز الأحداث حول المعاصرة لصبيته « ليلى فتاة شنجهاي » ( ديتريتش ) وعشيقها السابق ، وضابط بريطاني يتسم بقلد كبير من الهدوء ، لعب دوره كليف بروك . ولأن الفيلم لم

جوهره ليس الا ميلودراما عن الضحك والرغبة ، فان من الممكن للديكور ان يصبح موضوعا اساسيا في حد ذاته ، وقد اشترك في الفيلم المصور ل. جازمير بتصويره المتسم بالظلال ذات الطابع السحري الغامض ، ومصصور الديكور جانز دريه بتره وابهار ديكراته ، ومصمم الأزياء ترافيس دانتون بأزيائه شديدة العناية ، ليصنع غون ستيرنبرج من ذلك كله نوعا من « الصين الأسطورية التي لا وجود لها في الواقع » ، حيث تستوحى عليه فكرة مل « المساحة الميتة » ، فلا يترك أية مساحة في الكادد تفلو من الحركة أو الاثارة . ومنه المشهد الافتتاحي تظهر براءته ، وفيه يترك القطار محطة يكون التي يسودها الاضطراب والفوضى وتغطيها الاعلام من كل جانب ، وكذلك أيضا في مشهد المقابلة الشعرية بين ديتريتش وبروك في مطعم القطار ، وايضا في النقاط المحركة فوق قضبان والتي تستمر لفترات زمنية طويلة تتحرك فيها الكاميرا عبر همرات القطار - وقد تم بناء ذلك كله ليه الاستوديو - وهو ما يعطي جرعة كبيرة من الاحساس البصري قد لا نجدها الا في الفلام التعبيرية الألمانية أو في الفلام ايزرنتسين الأخيرة .

كان فيلم غون ستيرنبرج الثاني لديتريتش هو « فينوس الشرق » ( ١٩٣٢ ) الذي يتميز بدور من الترابية ، فهو مرة أخرى يؤكد براعة المخرج الأسلوبية في الجوانب البصرية ، وإن ظلت حبكة الفيلم تتمسم بالصفى ، والتي تدور حول الحياة البائسة - مرة أخرى - لحسية كباريه جييلة ( تقوم ديتريتش بأداء سيرة « هورت سودودو » - أو التمييزة العارة - وهي التي تحتوي على أكثر تلميحات رعب « الجييلة والوحش » اثاره في تاريخ الثقافة المعاصرة ، فهي تظهر في البداية على المسرح في احاب الفوريلا المزعجة ، لتخلع ملامحها ببطء قطعة وراء قطعة ، لكي تظهر حمالها الأشقر الغامض وهي تلبس ثوبا من الريش الموشى بالترتر ) - يأتي بعد ذلك فيلم « الامبراطورة القرمزية » ( ١٩٣٤ ) ، وهو الفيلم الخيال الجميل الذي يعتمد مل « فقرات من اليوميات الخاصة لكاترين العظمى » . ولقد استطاع هذا الفيلم ان يبعد خلق روسيا القرن الثامن عشر بقدر زائد عن الحد من الشعرية ، كذلك التي نراها في « قطار شحهاى السريع » الذي يحاول تصوير الصين المعاصرة ، لكن « الامبراطورة القرمزية » كان يتسم بقدر اكبر من الاسراف البصري المبالغ فيه ، فهو يستخدم التماثيل الضخمة بشمة الوجه للمثال السويسرى يتر بالوش ، بالإضافة الى الأيقونات واللوحات البيزنطية للمصور الألماني ريتشارد كولوز ، والأزياء شديدة المظلمة والفضامة لترافيس دانتون ، وأكثر ديكرات جانز دريه امرافا وابهارا ، لينتج الفيلم أن نوع من



تمجيد النجمة ديتريتش كرمز طاع للسيطرة الجنسية والانحلال الأخلاقي - ومن المعتقد أن المظلم الأوبرالية وسخامة الديكور لهذا الفيلم قد تركا تأثيراً على الديكور المشابه في فيلمي *أيزنشتين* « *إيفان الوعيب* » البحر الأول ( ١٩٤٥ ) ، والجزء الثاني ( ١٩٤٦ ) . وبسبب التفات الهائلة في مرحلة الانتاج ، ثم الفصل التجاري للفيلم ( لقد كان هذا متوقفاً خلال السنة التي كان فيها أهم الأفلام هو الفانتازيا الهروبية المتفائلة ، حدث ذات ليلة ، لفرانك كابر ) ، فقد فقد المخرج موقعه المفضل لدى باراماونت على بحر مغالبي . ليكون آخر أفلامه مع ديتريتش لهذه الشركة - وهو أيضاً الفيلم الذي أمى بالفعل حياته العملية - وهو فيلم « *الشیطان امرأة* » ( ١٩٣٥ ) والذي يعتمد على رواية « امرأة وحيدة » ( ١٨٩٨ ) للروائي الفرنسي ذي النزعة الرمزية بيير لوى ( وهي الرواية التي أعيد إنتاجها في وسائل مختلفة مثل « *أوبرا كولمبيتا* » ( ١٩١١ ) لريكاردو زاندوني ، ولوبريت « *فراسكيتا* » ( ١٩٢٢ ) لفرانز ليهار - والفيلمين الفرنسيين « *المرأة مثل الشيطان* » ( ١٩٥٨ ) لجوليا دونيفيه ، و « *هذا الشيء الغاضب من الرغبة* » ( ١٩٧٧ ) من إخراج لوى بونويل ، والذي سوف نتناوله في فصل لاحق ) - ويحكى الفيلم قصة تكروت كتبوا في عالم ستيرنبرج . عن رجل في منتصف العمر - هذه المرة من ابنه الأرستقراطية الجنسية للحرص الوطني الأسباني عند نهاية القرن التاسع عشر - والذي تسيطر عليه امرأة لعوب وتعلمس عليه الإهانة . وإن عديداً من النقاد يعتقدون أن هذا الفيلم هو أجمل أفلامه على الإطلاق . كما أنه كان الفيلم الوحيد الذي تم ذكر اسم فون ستيرنبرج في عناوينه كـ « *صور أيضاً* » ( مع لوسيانو يالو ) ، وذلك على الرغم من أنه كان يقوم في كل أفلامه السابقة بالاشراف على التصوير والإضاءة . وفي هذا الفيلم استطاع أن يحقق أقصى ما يمكن في محاولته أن يجعل الكادر السينمائي ذا البعدين يبدو وكأنه ذو ثلاثة أبعاد ، بل - « *الفراغ فليت* » بقطع الديكور ودرجات الضوء .

وللاسف . قامت شركة باراماونت بعد فترة قصيرة من بداية عرض فيلم « *الشیطان امرأة* » بالتوقف عن عرضه ، بسبب احتجاجات الحكومة الأسبانية بأن الفيلم يهين الجيش الأسباني ، لذلك لم تعد الحياة للفيلم مرة أخرى إلا بعد الحرب العالمية الثانية . لقد تراس ذلك كله مع رحيل ب. ب. شولرج ( ١٨٩٢ - ١٩٥٧ ) من موقعه كمدير انتاج في باراماونت للعمل لدى كولومبيا ، وكان الرجل ممطافاً مع فون ستيرنبرج ، ليحل محله ارنست لوبيتش الذي كان يكن كراهية شخصية وعداً مهيناً تجاه فون ستيرنبرج . وكانت تلك هي نهاية المخرج الذي وصل إلى العمار ، برفضه لأن يقدم تنازلات لنظام الاستوديو . وبسبب أسلوبه الخاص والشخصي المسرف في الصراحة ، لذلك تم إلقاء عقده ليذهب بعدها كل من

فون ستيرنبرج وديريتش في طريق مختلف . فقد قام لدى شركة كولومبيا بضمها فترة بالسة ، أخرج فيها فيلما مترحلا عن رواية « الجريفة والقطب » ( ١٩٣٥ ) . وفيلما سخيفا من بطولة جريس مور يسمى « الملك يرحل » ( ١٩٣٦ ) . ليذهب بعدها الى لندن حيث أخرج فيلما حلحيا عن رواية وويرب حريق . أنا كلادديوس ، لحساب شركة الكسندر كورد . لكن الاختيار غير الموفق لمجرم قد أدى الى عدم اكتمال وإتمام الفيلم عاليا وجائبا على الرغم من أن اللقطات التي وصلت منه في الفيلم التسجيل النيفريوس لشركة بي . بي . سي « الملحة التي لم تتحقق أبدا » ( ١٩٦٦ ) قد أكلت عبقرية فون ستيرنبرج في التصوير السينمائي . وعند عودته الى أمريكا ، قام بإخراج فيلم بوليسي متواضع لشركة « م . ج . م » . هو فيلم « سرچنت مارين » ( ١٩٣٩ ) ، كما أنتج على نحو مستقل فيلمه « إيهامات شتجهاني » ( ١٩٤١ ) وهو محاولة ذات نزعة باروكية لاعادة احياء الأسلوب الحسي لأفلام ديريتش لدى باراماونت . ولكن هذه المرة من خلال مواصفات الأربعينيات ، ليقوم بعدها بصنع فيلم تسجيلي قصير وجميل من قيم الثقافة الأمريكية لحساب مكتب المعلومات الحربية ( وهو ما سيؤد تفصيله لاحقا ) ، وكان ذلك هو فيلم « القديسة » ( ١٩٤٤ ) .

ليدخل بعدها في مشروعات عديدة مبهضة في أواخر الأربعينيات . ويوقع عقدا غير موثق لإخراج فيلمين لشركة « آر . كيه - أو » . هما « علاج الطائفة الثالثة » ( ١٩٥١ ) ، الذي لم يمرض الا في عام ( ١٩٥٧ ) . بعد اعادة تصوير بعض اللقطات بواسطة جولي فورتسان وهوارد حيوز . ثم فيلم « ملاكو » ( ١٩٥٢ ) أيضا مع اعادة تصوير بعض اللقطات بواسطة بيكولاس داي . لينتهي فون ستيرنبرج حياته الفنية بالفيلم الياباني الأمريكي المشترك « مسطوذة ألتاهاني » ( ١٩٥٢ ) ، وهو فيلم غير عادي لأنه الفيلم الوحيد الذي امتلك فيه المخرج السيطرة الفنية الكاملة . وهو يحكي قصة التوتر بين اثني عشر بطارا يابانيا تحطمت مدينتهم ، ليعيشوا في جزيرة معزلة مليئة بالأدغال في المحيط الهادي ، حيث توجد معهم أيضا امرأة وعشيقتها . لكي تبدو المرأة في هذا الفيلم وكأنها الترويج الآسيوي على غايات ستيرنبرج التقليدية ، لكنها هذه المرة تسكن في جزيرة مرجانية . قام ستيرنبرج وحده بالإنتاج والإخراج والتصوير وتصميم الديكور وكتابة السيناريو . كما كان صوته يملق على الأحداث من خارج الكادر . وقد تم تصوير الفيلم بالأبيض والأسود في أدغال صناعية متقنة ، ومسرلة في إيهارها داخل استوديو مجهز بالصوت في كيوتو . ولعل من الواضح تمام مع هذا الفيلم الأخير أن فون ستيرنبرج كان يمتلك أدواته السينمائية علما يعمل فقط داخل الاستوديو ، فقد كانت هناك على بعد خطوات منه الأدغال الحقيقية .

ولقد أثار المخرج والمخرج التسجيل البريطاني جون جريسون بعض الانتقادات لأسلوب فون ستيرنبرج المرف في إبهامه البصري ، حتى قال في إحدى مقابلاته الصحفية : « عندما يدور جانب المخرج فيه ، فإنه لم يبق منه إلا الصور الفوتوغرافية » - ( ولقد كان فون ستيرنبرج بالفعل مصورا فوتوغرافيا ، فقد بدأ حياته بالتصوير وظل يحتفظ طوال حياته الفنية بصمومه للحماية الأمريكية للمصورين السينمائيين ) ، وربما كان فون ستيرنبرج يعتبر هذا النقد نوعا من المدح ، فقد كانت الصورة بالنسبة إليه هي الوسيط الطبيعي في الفن السينمائي ، ولأنه كان متأثرا تأثرا عميقا بالفن التشكيل فإن أفلامه المطيعة تتألف من نوع من التصوير والتلوين باستخدام الضوء ، ولأن يكون مقيدا بالاصرار على أن حكة أفلامه تتميز بالساطة والخط ، لأن فون ستيرنبرج لم يكن يحاول أن يخلق صينما روائية ، بل أنه كان يشعر بالاحترام التقاليد الأمريكية في الفيلم الروائي كما حسنتها أفلام جريفيث ، اينس ، ودي ميل ، لكن الأمر كان على المكسر تماما ، لأن أيجال فون ستيرنبرج العظيم أنه استطاع « داخل » السينما الروائية الأمريكية أن يخلق صينما توحى بالجو العام والمزاج العاطفي ، والتي تعتمد على الأساليب الأوروبية في حركة الكاميرا وتكوين الكادرات والأصوات ، بالإضافة لرؤيته شديدة الخصوصية للرغبة والام عند البشر . لقد كانت السينما التي صنعها هي صينما الغربة والشهوانية والانحطاط الثقافي ، لكنها كانت أيضا تعهد جهالا حسييا مذهلا متفردا في تاريخ السينما والفن المعاصر على السواء .

### جون فورد

ولد جون فورد ( ١٨٩٥ - ١٩٧٣ ) باسم جون ألينوس أوفيني . وقد بدأ مثل فون ستيرنبرج حياته الفنية خلال فترة السينما الصامتة ، لكن فرقا هائلا يفصل بين هذين المخرجين ، فعلى حين كان فون ستيرنبرج يشعر بالاحترام تجاه كل من السينما الروائية الأمريكية والقلم الأمريكية ، فقد كان فورد مصبرا مخلصا ووفيا لكلهما ، وبمسا اقتصر أسهام فون ستيرنبرج في السينما على مجموعة قليلة ومتميزة من الأقلام ذات الطابع المثير للاستغراب ، صمها بين عامي ١٩٢٧ و ١٩٣٥ ، فإن فورد أخرج ما يزيد على ١٢٥ فلميا في حياته الفنية التي امتدت منذ عام ١٩١٧ وحتى ١٩٧٠ ، وكانت أغلب أفلامه من النوع الجاهلي والتجاري الذي يتلائم مع نظام الاستوديو الصامت .

ذهب جون فورد إلى هوليوود للمرة الأولى في عام ١٩١٤ ليعمل في تزويد الأفلام بالأكسسوار مع شقيقه الأكبر فرانسيس ( ١٨٨١ -

١٩٥٣) ، والذي كان يعمل كمخرج صحافة مع شركة يونيفرسال - وفي البداية استطاع جون فورد - تحت اسم هالك فورد - أن يحصل فيساً بين ١٩١٧ و ١٩٢١ لدى يونيفرسال كمخرج لأفلام ذات ميزانية منخفضة من نوع الويسترن أو المعامرات ، وتنضم ٢٥ فيلماً مع الحجم السابق في السلسلة الصاعدة هاري كاري ( ١٨٧٨ - ١٩٤٧ ) ، والتي لم يحصل منها إلا فيلم واحد هو « اطلاق النار المصبل » ( ١٩١٧ ) ، ثم ذهب ليحصل لدى لوكس في عام ١٩٢٢ ، حيث اكتسب شهرة بفضل أسلوبه الخاص الذي ظهر في فيلم « الحصان العذري » ( ١٩٢٤ ) ، وهو ملحمة عن بقاء أول حمل حديثي يربط القارة كلها ، ليحقق الفيلم نجاحاً هائلاً لم يلقه قبله البثالي « ثلاثة رجال اشراق » ( ١٩٢٦ ) ، الذي يدور حول دراما عاصفة من جور أصلاك الأرض في داكوتا ، وفي عام ١٩٢٧ ، يقع فورد تحت تأثير فيلم « الترويق » كورنلو ، الذي أنتجته شركة فوكس ، ليصنع سلسلة من الأفلام - « الأم ماثري » ، « أربعة أبناء » ، « بيت الجلال » ، وكلها في عام ١٩٢٨ - وهي الأفلام المتضمنة بالديكور والتصوير ومؤثرات الأصوات الثقيلة ، وحركات الكاميرا المصطنعة في محاولة لتقليد المخرج الألماني العظيم ، كما بدأ أيضاً تأثير موربان الذي يجمع بين الواقعية والتصيرية في أن واحد واضحا في أول أفلام فورد الناطقة « الحارس الاسود » ( ١٩٢٩ ) ، الذي وصفه أحد النقاد بأنه « دراما تحاكي موسيقى فاجتر » ، أما فيلم « رجال بلا نساء » ( ١٩٣٠ ) - وهو الفيلم الذي ففدت نسخته - فقد كان أول أفلام فورد الناطقة المهمة ، والذي يدور حول دراما في غواصة ، حيث يسمي عل واحد من الرجال أن يضحي بحياته من أجل اتحاد نية زملائه ، وقد استخدم فورد خواصه سلبية ، كما أنه أخذ الكاميرا تحت الماء بوصفها في صندوق زجاجي ، وكانت تلك هي بعض تقنيات فورد الابداعية ، ( في الحقيقة كانت شركة فوكس من أوائل الشركات التي عملت في مجال الصوت ، وقد سبق لفورد استخراج أول فيلم درامي ناطق للشركة « حلاق نابليون » ( ١٩٢٨ ) وهو الفيلم المفقود حالياً ، بالإضافة لاستخدام أول أغنية تصاحب شريط الصورة في فيلم « الأم ماثري » ، وهو الفيلم الذي عرض بمصاحبة موسيقية ومؤثرات صوتية مثل فيلم « أربعة أبناء » ) .

ولقد كان فيلم « رجال بلا نساء » هو بداية التعاون الطويل والثمر مع كاتب السيناريو دانيال نيكولز ( ١٨٩٥ - ١٩٦٠ ) ، ( الذي كان من أهم كتاب السيناريو في الثلاثينيات والأربعينيات ، والذي لم يعمل فقط مع فورد ، ولكنه كتب أيضاً أفلاماً مهمة مثل « تربية طفل » ( ١٩٣٨ ) لهوارد هوكس ، « سلاح الجو » ( ١٩٤٣ ) لنفسه المخرج ، و « مطاردة

رجل ، ( ١٩٤١ ) ، و « الشارع القرمزي » ( ١٩٤٥ ) لفرينز لاسج .  
و « المستنقع » ( ١٩٤١ ) ، و « هذه الأرض أرضي » ( ١٩٤٣ ) لجان رينوار .  
كما كان فيلم « رجال بلا سماء » هو أيضا بداية عمل فورد مع المصور  
السينمائي جوزيف أوجست ( ١٨٩٠ - ١٩٤٧ ) في السيد من الأفلام  
الناجحة . ومن بين الأفلام المهمة الأخرى التي أخرجهما فورد في بداية عصر  
السينما الناطقة فيلم « صنائع السهام » ( ١٩٣١ ) والمقتبس عن رواية  
سينكلير لويس ، والذي نال نجاحا نقديا وجاهيريا كبيرا ، وتم إنتاجه  
على يد صامويل جولدوين لمساب « الفنانون المشحون » ، وفيلم « البريد  
الجوي » ( ١٩٣٢ ) الذي يحكي أسلوب موراي ، وأنتجته يونيفرسال ،  
وقام بتصويره مسود موراي المفضل كارل فرويد ، بالإضافة الى لالاية  
« أمريكانا » التي أنتجتها فوكس للمحم الكوميدي ديل روجرز ( ١٨٧٩ -  
١٩٣٥ ) ، و « دكتور بول » ( ١٩٣٣ ) ، و « القاضي الكاهن » ( ١٩٣٤ ) .  
و « القارب البخاري عند منحنى النهر » ( ١٩٣٥ ) ، والفيلم الذي يدور عن  
منامرات الصحراء ، وأنتجته شركة « آر - كيه - أو » باسم « القودرة  
المقودة » ( ١٩٣٤ ) ، لكن فورد لم يحقق أهمية كبيرة كسرح حتى  
أخرج فيلم « المرشد » ( ١٩٣٥ ) الذي كان أول نجاحاته النقدية الكبيرة ،  
والذي تم انتاجه على عجل ، وبمساعدة قليلة لشركة « آر - كيه - أو » .  
وهو الفيلم المقتبس عن الرواية المكتوبة عام ١٩٢٥ من تأليف ليام  
أودلاهومي ، فقام بكتابة السيناريو داخل نيكولز ، وقام بتصميم  
الديكورات على نحو عبقري - وإن يكن قليل التكاليف - فان بيست  
بيلجير ، وهو الفيلم الذي يحكي قصة مثقلة بالرموز عن وحشي بشري  
جاهل ، يخون زميله في الجيش الجمهوري الأيرلندي لحساب البريطانيين  
من أجل المال ، خلال التمرد الأيرلندي عام ١٩٢٢ ، ليعيش « المرشد »  
الخان حالة من العذاب النفسي الى ان تقتله المنظمة في النهاية عقابا له .  
وقد قام جوزيف أوجست بتصوير الفيلم على نحو تاملي وقام يستلعي  
الى اللون التعبيرية الألمانية الكلاسيكية والسلام مسرح الغرفة ، فقد تم  
استخدام « الكاميرا الذاتية » في مشاهد كثيرة لتصوير حالة « المرشد »  
النفسية وهو يحكي العذاب ، مثلما نراه عندما يقبض بيديه على حلق  
أعلاي لطلب القبض على صديقه الذي خانته ، لكنه يبدو بهد ذلك وكأنه  
يعبر في شوارع دبلن الضبابية كما لو كان الملصق يطاردته تعبيرا عن  
احساسه العميق بالذنب ، وعلى الرغم من أن فيلم « المرشد » يبدو اليوم  
أقل سحرا ، إلا أنه أصبح واحدا من أهم أفلام ذلك العقد ، ليكسب دحماج  
الأراء حائزة نقاد نيويورك كأفضل فيلم في ذلك العام ، بالإضافة الى أربع  
جوائز أوسكار لفورد كأفضل إخراج ، وفينكود ماكلاجلن كأفضل ممثل  
في دور البطولة ، ودادل نيكولز كأفضل كتابة ( سيناريو ) ، وماكس

شتاينر كأفضل من موسيلي ، وقد رفض نيكولز الجائزة ليصبح أول شخص يعمل هذا الأمر ، كما أن نيكولز وفورد لم يضفوا حفل توزيع الجوائز عام ١٩٣٦ ، لظهور تضامنها مع النقابات السينمائية المختلفة التي كانت تعيش آنذاك في نزاعات عمالية مع المنتجين ، الذين يشكلون أهم أعضاء الأكاديمية التي تمنح جوائز الأوسكار . وفي الحقيقة أن « الأكاديمية فنون وعلوم السينما » كانت قد تأسست في عام ١٩٢٧ بواسطة لويس - ب . ماير وبعض رجال صناعة السينما البارزين مثل سيسيل ب . دي ميل ، دوغلاس فريمانكس ، وهاردي بيكفورد ، وذلك بصفتهم منتجين ، لتعلن الأكاديمية عن أهدافها في المساهمة في تطوير الفنون التقنية والثقافية والتعليمية للفلام ، لكن هدفها الحقيقي - والذي لم تنجح في النهاية في إنجازه - كان معارضة نزعة انشغال اتحادات وتقابات للصاملين في الصناعة مثل المخرجين والفنيين والممثلين ، والذين كانوا يمارسون ضغوطا من أجل رفع أجورهم ، وتحسين ظروف عملهم ، حين أصبحت صناعة السينما واحدة من الصناعات الوطنية الكبرى . لهذا قامت الأكاديمية في عام ١٩٣٧ وأبان انتشار دعاية عمالية مضادة لاتجاهاتها ، بإعلان رسميا عن أنها تلتصق نفسها عن الموضوعات العمالية ، لترتكز كل جهودها على منح الجوائز السنوية للإنجازات الفنية والبحوث التقنية ، وهو ما أدى بالفعل خلال ذلك العقد إلى تأسيس هيئات عديدة داخل الصناعة وتقنياتها ، بدءا من شكل كتابة السيناريو على الورق ، وطريقة استخدام العرض الخلفي أثناء التصوير ، وحتى تحقيق الاحساس بالظل من خلال اللون الأبيض في الفيلم الخام « البانكروماتي » بالأبيض والأسود ، وقد بدأت عضوية الأكاديمية بسنة وثلاثين عضوا ، ليصبحوا اليوم ٤١٢٠ عضوا يتمتعون إلى كل فروع الصناعة السينمائية ، ودورهم الرئيس هو منح الجوائز السنوية « الأوسكار » للإنجازات السينمائية المهمة خلال العام السابق ، وفي الواقع العمل فإن العلاقة ليست ذليلة بآية حال من الأحوال بين جوائز الأوسكار والبراعة السينمائية ، فالنقود بهذه الجوائز ليس أمرا أدبيا لتعصب ، لكنه في جوهره أمر يتمكس على المسائل المالية مثل الترويج للفلام بعينها أو زيادة شهرة ونجومية من قاموا بصنعها . وفي كل عام تقوم الشركات بشن حملات باهظة التكاليف بدعم من صولبها الماليين لضغط والتأثير على أعضاء الأكاديمية ، لحج أصواتهم في اتجاه محدد يحسب دائما في تحقيق أرباح في السوق . وعلى سبيل المثال فقد قامت شركة يونيفرسمال بعمل دعاية تكلفت ٣٠٠ ألف دولار للتأثير على أعضاء الأكاديمية واقناعهم بمرأيا فيلم « صائد الخزان » ( ١٩٧٨ ) لمايكل شينيو . بل أن هوليوود يمكن اعتناؤها محتما صمورا مطلقا ، لذلك فإن الأعضاء في الأكاديمية يعرفون بعضهم

البحر للمرات طويلة من حياتهم ، وهو ما يجعل فتح الجوائز يتأثر عادة بالتشاعر الشخصية الإيجابية والسلبية على السواء ، وهناك دائما شعور بالتحيز الى تقييم الجودة النقدية للأفلام من خلال ما سوف تعكسه من أرباح مالية على هوليوود ، أى أن الاختياز الفني عند أعضاء الأكاديمية لا يسع من الموجهة الحقيقية وإنما من قدرة هذه المواهب على النجاح في تحقيق المكاسب للمنتجين ، وباختصار ، فإن من الخطأ اعتبار جوائز الأكاديمية علامة على تميز الأفلام وصاليتها وإنما يمكن اعتبارها « علامة الجودة » التي تمنحها « الملهمة » الشركة « لمنتجاتها وبصالتها » وهو ما يؤكد على الأقل أن هوليوود قادرة على تغيير صورتها على النوام لكي تبقى مصنعا للأحلام الأمريكية ) -

بعد نجاح فيلم « المرشد » ، حصل فورد على كثير من العروض فأتى التوجه الإجماعي والتاريخي ، بعيدا عن أفلام الحركة التي أسطر لها في الفترة السابقة ، من هذه الأفلام « سجين جزيرة سمك القرش » ( ١٩٣٦ ) لشركة فوكس ، والذي يحكى عن قصة حقيقية لحبر دكتور سامويل الذي تم سجنه برغم تقديمه العلاج لقاتل لكونن ، وكذلك فيلم « ماري ملكة اسكتلندا » ( ١٩٣٦ ) لشركة « آر . كيه - أو » ، الذي يتناول ندكا، مأساة سياسية اقتسمها بيكول عن مسرحية ماكسويل أيلرسون ، لكن فيلم نفس الشركة « المعراث والتجوم » ( ١٩٣٦ ) كان اقتباسا بليدا عن مسرحية المؤلف توم أوكنيزي ، والتي تدور عن انتفاضة عيد الفصح في عام ١٩١٦ ، عندما قامت جماعة صغيرة من قوات الجيش الجمهوري الأيرلندي بأحكام سيطرتها على مدينة دبلن ، وحدت هجوم الحامية العسكرية البريطانية الكبيرة لمدة ٢٤ ساعة - أما أكثر أفلام فورد خلال تلك الفترة تميرا وأكثرها نجاحا تجاريا أيضا ، فقد كان فيلم « الأعضاء » ( ١٩٣٧ ) من إنتاج سامويل جولدوين « والقناون المتحدرون ، والذي يدور حول التجربة السادية لسجن أحد سكان جرر بحر الجنوب ، على يد حاكم أوربي قاس . لينتهي الفيلم بمصافاة استوائية جامعة .

ولقد شاهده عام ( ١٩٣٩ ) عرض ثلاثة أفلام من الفضل وأجمل الأفلام فورد ، ففي فيلم « عربة السطر ذات الجياد » الذي أنتجه والتر واشر لحساب « الفنانين المتحدون » عاد فورد الى عالم الويسنتون للمرة الأولى بعد ثلاثة عشر عاما ، ليقدم الفيلم الذي أعاد أحياء هذا النمط ، وسوف يظل يحيا بفضل فورد للمشرين عاما التالية ، وكتب الفيلم دافد بيكول ، وقام بتصويره بيرت حليسون ، ويحكى قصة رحلة خطيرة لسفر المربة داخل منطقة الهنود المصادية ، تمت حماية مجموعة من الخارجين

عن القاموس ، جاءوا من كل مستويات مجتمع الحدود الذي سوف يجسد دائما الموضوع الرئيسي عند فورد ، وهو التحولات التي تطرأ على الطبيعة الانسانية ، تحت ضغط الظروف القاسية ، وتجري أحداث القصة في وادي مونيومت قال في أريزونا ، بجو الخريف والمربيع ، وهو المكان الذي سوف يعود اليه فورد مرة بعد مرة في الألام لكي يخلق شعورا يوهي بالرمز لوجهة الانسان في محيط يرى غريب ، ولقد حقق الفيلم نجاحا جماهيريا ونقديا كبيرا وحصد الجوائز من جمعية نقاد نيويورك والأكاديمية على السواء ، كما كان هو الفيلم الذي جعل من جون واين ( ١٩٠٧ - ١٩٧٩ ) نجما مشهورا ، ولدى فوكس مرة أخرى قدم فورد فيلم « هستر لتكونن الشاب » ، والذي ما يزال يثير الإعجاب حتى اليوم ، لمراياه الأسلوبية ، وهو الفيلم الذي يقدم معالجة محترمة ومتاملة وقائمة مسرحية ماكسويل أندرسون ، لينجح الفيلم في تصوير قصة بدايات لتكونن كمحامي في مدينة صغيرة ، وصعوده حتى يصبح أسطورة قومية - أما آخر أفلام فورد في عام ( ١٩٣٩ ) فقد كان « الطبول عبر قبائل الموهوك » ، والذي يتناول عنصرا جديدا من المضي الأمريكي ، وقد كان أول أفلام فورد الملونة ، لذلك حقق نجاحا كبيرا عموما في إعادة خلقه لحبر الثورة الأمريكية في ولاية نيويورك ، والذي تم تصويره في مواقع طبيعية غابات وحبال يواها - ( كانت الخطوة الأصلية للتصوير في استخدام وادي الموهوك ، ولكن الخطوة تعدلت عندما تبين أن التصنيع كان قد دمر تماما المسلمات الأصلية للمكان الطبيعي ) .

ولقد تفجرت طائفة مودر الإبهائية في تلك الألام ، واستمرت خلال الأربعينيات بأفلام مثل « عفايد القصب » ( ١٩٤٥ ) ، الذي يصل إلى أن يكون أهم أفلام هوليوود خلال فترة الكساد ، وقد اقتنسه نونالدي جونسون ( ١٨٩٦ - ١٩٧٧ ) عن رواية جون شتاينبك التي تتناول حياة عائلة من الفلاحين الذين فقدوا أراضيهم ، ليهاجروا إلى كاليفورنيا عبر منطقة المواصلات في الجنوب الغربي خلال سنوات الكساد ، وعلى الرغم من أن الفيلم يصل إلى التزعة العاطفية الزائدة في تصوير الأم عائلة جود ، فإنه يتميز بشيجه التسجيلي الإغلا للمناظر الخارجية ، والذي تم تحقيقه من خلال التصوير الجليل وشديد الاحكام الذي قام به جريج تولاند . ولقد كان فيلم « عفايد القصب » مثله في ذلك مثل « المرشد » و « عربة السفر ذات الجياد » فلما متميزا ما جعله يفوز بجوائز نقاد نيويورك ، والأوسكار ( على الرغم من أن فورد نفسه لم يكن يحب هذا الفيلم على نحو خاص ) ، ثم يأتي فيلمه اللذان يعتمدان على اقتباسات باهتة ، وهما « رحلة العودة الطويلة إلى الوطن » ( ١٩٤٠ ) المقتبس عن مسرحية يوجين



اوليسل ، و « طريق التبغ » ( ١٩٤٠ ) (القتبس عن اوسكين كولويل )  
 عن الرغم من ذلك فقد تميز الفيلم الأول باستخدام المصور تولاند للبؤرة  
 العميقة ، وكان أول فيلم قبل « المواطن كين » ( ١٩٤١ ) - والذي صوره  
 تولاند ايضا - يعتمد على الأسلوب البحري بالتكوين في العنق ،  
 وهو ما سوف نتاوله في فصل لاحق ) . ثم يقوم فورد بإخراج آخر  
 افلامه التجارية لفترة ما قبل الحرب العالمية الثانية : « كم كان الوادي  
 الأخضر ؟ » ( ١٩٤١ ) (القتبس عن رواية ريتشارد ليويل ، والذي يسم  
 بالرومانسية والحين الى الماضي ، حيث تست اقامة ديكرورات قرية كلسنة  
 من ويلز داخل استوديوهات شركة « القرن العشرون - فوكس » ، تتناول  
 قصته تفكك أسرة من ويلز تعمل بالمناجم ، والسياق الاجتماعي الذي  
 تعيش فيه خلال نهاية القرن الماضي . وقد نال الفيلم خمس جوائز اوسكار  
 بينما كان المنافس القوي له في نفس العام هو فيلم « المواطن كين » .

وخلال سنوات الحرب التحق فورد بالبحرية ليسنع افلاما تسجيلية  
 « لمكتب الخدمات الاستراتيجية » ( أو « اس » اس ) ، ومن بين هذه  
 الافلام فيلم « موقعة ميلواي » الشهير ، الذي عرضه فوكس تجاريا عام  
 ( ١٩٤٢ ) . وقام فورد بصويره بنفسه من فوق برج عال لتخزين المياه  
 أثناء الهجوم الجوي الياباني ، ويصور فورد من أجل ذلك بوسام « القلب  
 الوردى » ( كما أنه نال حرا أيضا في ذراعه اليسرى ) ، بالإضافة الى  
 جائزة اوسكار لأفضل فيلم تسجيلي . ولقد أصبح فورد رئيس الخدمات  
 الفوتوجرافية الميدانية في مكتب الخدمات الاستراتيجية (التي تحول فيما  
 بعد الى المخابرات المركزية الأمريكية « سي . آي . ايه » ) ، حيث قام  
 فورد بإنتاج العديد من الافلام التي لا تتم مشاهدتها الا بعدد محدود من  
 المختصين ، أو التي يتم تصنيفها كوثائق سرية مثل « كيف تعمل خلف  
 خطوط العدو » ، « كيف يستجوب أسيرا من الأعداء » ، « الحياة بعيدا  
 عن الوطن » ، « القوة الصناعية البشرية الثأرية » ، و « داخل أنتست »  
 « الخ » . بالإضافة الى تقارير سياسية عن أسواق المارك ودفاعات  
 الحلفاء والمعارك الجوية وهبوط الطائرات . وبالإضافة الى فيلم « موقعة  
 ميلواي » ، قام فورد بعمله بالاشتراك في إخراج فيلم « السايغ من  
 ديسسر » ( ١٩٤٣ ) مع المصور السينمائي جريج تولاند ، الذي لم يتم  
 عرض نسخته الأصلية ذات الخمس والثمانين دقيقة ، ولكن نسخته المختصرة  
 ذات الخمس والثلاثين دقيقة حصلت سنة ١٩٤٣ على جائزة اوسكار ( وهي  
 جائزة فورد الرابعة للأوسكار ) لأفضل فيلم تسجيلي .

كان أول أفلام فورد في فترة ما بعد الحرب « ورجال بلا حدود » ( ١٩٤٥ ) لشركة « م . ج . م . » ، وهو بمثابة تكريم مؤثر للمشجعة الهائلة وانضباط الرجال الذين عمل معهم خلال فترة الحرب ، وقد تم تصويره على نحو يارع بواسطة جوديث أوجست ، ليحكى قصة البحارة الذين كانوا روادا في استخدام قواربه البلغوبريد خلال الانسحاب الأمريكي من الفلبين ، وهو واحد من أكثر أفلام فورد انسانية وشخصية . كان فيلمه التالي « عزيزتي كليوباترا » ( ١٩٤٦ ) لشركة فوكس . من بين أفضل الأفلام الكلاسيكية التي صنعها ، والتي يتناول الأحداث التي أدت الى معركة الرصاص الاسطورية بين عائلة ايرب وعائلة كلانتون في تومبسون بولاية أريزونا ، كما أن الفيلم يحتوي على مشاهد لحياة الحدود الرعوية ، الواقعة دائما بين البداية والختصر ( مثل مشهد تمشي أول كنيسة في مدينة تومبسون ) وهي من أفضل وأجمل المشاهد السينمائية التي قمعتها فورد على نحو يصري مؤثر .

وفي مارس ١٩٤٦ ، ومثل العديد من مخرجي هوليوود المبادئ ، قام فورد بتأسيس شركة أفلام أرجوزي الخاصة به بالاشتراك مع المنتج ميديان كوبر ( ١٨٩٤ - ١٩٧٣ ) ، في الجو الممل بالتفاؤل الكاذب في فترة ازدهار ما بعد الحرب ، ووسط مظاهر تقل على أن القضاء الفيدرالي سوف يحطم نظام احتكار الشركات الكبرى لصناعة السينما ، حاول بعض صناع الأفلام المهنى تحقيق استقلالهم - أو بالأحرى باستغلال بعض نظريات قانون العمل العام في عام ١٩٤٥ ، والذي كان يسمح لهم بتعريب بعض الأرباح - وإشاعة شركاتهم الخاصة . وكان من بين هؤلاء شركات فرانك كايبرا ، ولين وايلر ، جورج ستيفنس ، فريشر لانج ، الفريه هينشكوك ، هوارد هوكس ، وهي الشركات التي لم تستمر إلا عامين أو ثلاثة لأنها لم تستطيع منافسة الشركات الكبرى ، حتى بعد تجريد الشركات الكبرى من سلسلة دور العرض التي تملكها بمقتضى احكام القضاء الصادرة ضد شركة باراماونت في عام ١٩٤٨ ، وتم تطبيقه على جميع الشركات ، على الرغم من أن الشركات المستقلة عادت الى الوجود مرة أخرى في أواخر الخمسينيات ) .

ومن أهم الأفلام التي قمعتها هذه الشركة الفيلم الذي بدأ به فورد إنتاجه لها ، لكنه كان أيضا آخر أفلامه مع كاتب السيناريو بيكولز ، وهو الفيلم المختص عن رواية « القوة والمجد » ( ١٩٤٠ ) للمؤلف جراهام جريس ، وقد كان ذلك هو فيلم « الهارب » ( ١٩٤٧ ) ، الذي اشترك في إنتاجه المخرج المكسيكي الشهير اميليو فرانكيز ( ١٩٠٤ - ١٩٨٦ ) ، وقام بتصويره مصوره السينمائي الخاص جابريل فيجويرا ( ولد

١٩٠٧) ، والذي يستدعى الى الذهن موضوع فيلم « المرشد » واسلوبه ، والذي واجه ايضا نفس المصير بحسارته المالية ، ليقوم فورد بتصوير سلسلة من أفلام الوثيقتون الذكورية عن العالم البري الأسطوري في مونتوجنت فالى ، لكن يوضى خسارته - ومن بين هذه الأفلام ما يسمى « ثلاثية الفروسية » ، وهي « قلعة أباشي » ( ١٩٤٨ ) الذي استهل فترة التعاون الطويلة بين فورد وكاتب السيناريو فرانك ماجينت ، وفيلم « انها ترتقى الشريط الأصفر » ( ١٩٤٩ ) ، و « ريوچواند » ( ١٩٥٠ ) ، بالإضافة الى فيلمه « سيد العرب » ( ١٩٥٠ ) ، لقد كانت هذه الأفلام من بين أهم إنجازات فورد التي ما تزال باقية حتى اليوم ، مثلها في ذلك مثل آخر أفلامه لشركة أرجوزي « الرجل الهادي » ( ١٩٥٢ ) ، وهو أشهره للحنين الى الماضي عن الحياة في قرية أيرلندية ، تم تصويره في مواقع الأحداث الحقيقية ، وداخل أراض الآباء والأجداد لعائلة هيسي التي ينتمي اليها فورد . ثم فيلم « الشمس تشرق في جهنم » ( ١٩٥٣ ) ، وهو إعادة ساخرة لفيلم « القاضي الكاهن » والذي كان أقرب أفلام فورد الى قلبه . ( بالسبب لكاتب السيناريو فرانك ماجينت ( ١٩٠٨ - ١٩٩٥ ) قد كان ناقدًا صحفيًا ورجلًا لبنى فورد ، كما عمل معه في عشرة أفلام تالية من بينها « ثلاثة آباء ووحيد » ( ١٩٤٩ ) ، « انها ترتقى الشريط الأصفر » ( ١٩٤٩ ) ، « سيد العرب » ( ١٩٥٠ ) ، « الرجل الهادي » ( ١٩٥٢ ) ، و « مستر روبرتس » ( ١٩٥٥ ) - والذي لم يكمل فورد إخراجها وان ظل يحمل اسمه - و « الباحثون » ( ١٩٥٦ ) ، و « بزوغ القمر » ( ١٩٥٧ ) ، و « صيحة الابتهاج الأخيرة » ( ١٩٥٨ ) ، و « الثمان وكبا معاً » ( ١٩٦٦ ) و « عبة دوفوفان الأخيرة » ( ١٩٦٣ ) ، كما عمل أيضا للمجيت مع بعض المخرجين الآخرين ديد أن يحقق نفس النجاح ، في أفلام تنسبه في موضوعاتها أفلام فورد مثل « تولرا » ( ١٩٤٨ ) لستيوارت هاوكر ، و « ألوجيه الملائكي » ( ١٩٥٣ ) لأونو بريسيور ، و « الرجال طوال القامة » ( ١٩٥٥ ) لراؤول وولش ، و « أنهم سألوا غريبا » ( ١٩٥٤ ) و « مسيرة الرجل المسلح » ( ١٩٥٨ ) لليل كارلسون ) .

ومما هو جدير بالذكر أن فيلم « الرجل الهادي » كان أكثر أفلام فورد نجاحا تجاريا على الإطلاق ، حيث حصل على ما يقرب من أربعة ملايين دولار على الرغم من أن ميزانية الفيلم لم تتجاوز نصف تكاليف الفيلم المادى . كما فاز الفيلم بجائزتي أوسكار عن الإخراج والتصوير ، لكن نجاح الفيلم لم يمنع توقف شركة أرجوزي وحلها في عام ١٩٥٣ . بعد أن استمرت في الإنتاج لمدة سبع سنوات ، قلصت فيها ثمانية من أفلام فورد ، تنعس بالإضافة الى ما سبق ذكره فيلم « ثلاثة آباء ووحيد »

( ١٩٥٩ ) ، والذي يحمل اهداء الى السيم هاري كاري ، ويلوم ابنه ببطولته ، كما قدمت ايضا فيلم « جو يونج العظيم » ( ١٩٤٩ ) من الخراج ايرنست شونسلد ، الذي أعاد احباء كينج كويج ليحصل على جائزة الأوسكار في المؤثرات الخاصة .

ويعد حل شركة ارجوزي عاد فورد للعمل لدى الشركات الكبرى ليقيم بعضها من افلامه المهمة ، مثل فيلم المغامرات الأفريقية « موجابو » ( ١٩٥٣ ) لشركة « م - ج - م » ، وهو إعادة لفيلم « القبار الأحمر » ( ١٩٣٢ ) لفيكتور ليمنج . ثم قدم فورد لشركة كولومبيا فيلم « الخط الرمادي الطويل » ( ١٩٥٥ ) الذي يتناول قصة حياة مارتى ماهر ، المدرب الرياضي من وست بوينت ، وهو أول أفلام فورد بالشاشة العريضة . كما اشرف لشركة وارنر فيلمه الملحمي المهم « الباشيون » ( ١٩٥٦ ) الذي يدور حول موضوع البحث النقوب في الأراضي الجديدة ، والوقوع في العبودية والأسر ، والذي يعتبر اليوم واحدا من أفضل أفلام الريسترون على الإطلاق . هناك أفلام أخرى مهمة لفورد غير أنها تنقلت في جودتها ، مثل « اجنحة الملائكة » ( ١٩٥٧ ) « م - ج - م » ، وهو فيلم غير متماسك عن قصة حياة سبيج ويد - صديق فورد - والذي كان طيارا ماهرا خلال الحرب العالمية الأولى ، والذي أصبح كاتباً للسياريو في هوليوود بعد اصابته بالشلل اثر حادثة . وفيلم « بزوغ القمر » ( ١٩٥٧ ) لشركة وارنر ، وهو ثلاثية من حكايات ايرلندية تم تصويرها في مواقع الأحداث الطبيعية ، كما قام بالتشغيل أعضاء فرقة آبي المسرحية . ثم فيلم « يوم جيلبون » ( ١٩٥٨ ) لشركة كولومبيا البريطانية ، وهو الفيلم الذي استخدم فيه فورد اللون بشكل مميز ، لكن شركة كولومبيا قررت أن تحرقنا من مشاهدة هذه النسخة ، لتعرض الفيلم تحت اسم « جيديون رجل اسكتلنديارد » بالأبيض والأسود ، حتى لا تلحق الشركة تكاليف النسخ الملوثة ، ثم فيلم « صبيحة الابتهاج الأخيرة » ( ١٩٥٨ ) لشركة كولومبيا ، وهو فيلم سياسي مقتبس عن رواية ذاتمة الصيت للكاتب ادوين اوكونر . ثم فيلم « الجنود الفرسان » ( ١٩٥٩ ) لشركة ميريس و « الفاتون المختفون » ، وهو فيلم ملحمي مكون من فقرات عديدة يدور عن الحرب الأهلية ، ويعتمد على وقائع غارة حقيقية للرسا الاتحاد في أعماق الجنوب في عام ١٨٦٣ . ثم فيلم « صبي جنت بوللج » ( ١٩٦٠ ) لشركة وارنر ، وهو دراما تدور في مساحات القصص عن معاملة جنسي آمود من صلاح الفرسان بشبه اغتصاب امرأة بيضاء وقتلها ، والذي يرى حكايته من خلال التعليق من خارج الكادر ، ومساعد المودة للماض ( اللاش باك ) ، والذي قام بتصويره بيرت جيلبون باللون ذات نرعة

تعبيرية - ثم فيلم « الثمان ركبة معا » ( ١٩٦١ ) لشركة كولومبيا ، الذي يبدو معالجة متفائلة لفيلسه « الباحتون » ، حيث يتم تحرير الأسرى البيطري من قبائل الكوماتشي الهندية . ويبدو أن فورد قد فقد في أواخر حياته الفنية الاعتماد بالناصر الشكلى في فنه ، حتى انه بدأ في الفترة ما بين ١٩٦٢ و ١٩٦٥ وكانه يعيش حالة انحدار مستمر . ومع ذلك فان هناك على ما يبدو احياءا تقديرا بأن أعماله الأخيرة كانت اعظم الفلام التي وصل فيها الى درجة الكمال . وقد يبدو مقبولا على نحو ما في فيليه « الرجل الذي أطلق النار على ليبرتي فالانس » ( ١٩٦٢ ) و « خريف شايين » ( ١٩٦٤ ) ، وهما من افلام الويسترن التافلية المعززة ، لكن هذا التقدير النقدي لا ينطبق على الاطلاق على افلام شديدة الاصطناع مثل « علة دونوفان الطفرة » ( ١٩٦٣ ) و « صبح نساء » ( ١٩٦٥ ) .

ان افلام فورد تعكس احيانا وجهه نظر عنصرية ، فافلامه من نمط الويسترن تظهر الهنود على أنهم شياطين متعششون للدماء أو بداليون نبلاء . لكنهم دائما - باستثناء وحيد هو « خريف شايين » - يلعبون دور الاعداء الشرعيين ، كما تعكس افلام فورد في بعض الاحيان نزعة عاطفية مفرطة ، وفي الغلب الاحيان نزعة قنابية محافظة . لكن جون فورد مع ذلك مخرج أمريكي عظيم . فان لغوته على التكتيف مع نظام الاستوديو لم تمنعه من أن يصنع افلاما تتميز بالبراعة التقنية والرؤية الذاتية القوية . والتي تثير الاعجاب باعتبارها من كلاسيكيات السينما في العالم كله . ( فن من المخرجين الذين اعترفوا بتأثير فورد عليهم سيجي ايزنشتين ، بودوفكين ، أروسون ويلز ، فرانك كامرا ، هوارد هوكس ، انجمار برحمان ، هارز دونسكوى ، اكيرا كيموساوا ، اليا كازان ، دوحلاس سيرك ، جون ميلوس ، برتران تافرتيه ، وپتر وير ) . وفي افلامه من نمط الويسترن استطاع أن يطلق عالما اسطوريا كاملا عن الماضي الأمريكي ، مما جعله يحقق مكانة قريبة من جريفيث ، فان التاريخ بالنسبة لكليهما تجسيد للحقيقة الاخلاقية اكثر من كونه تبسيطا لسياق والقي بعينه . كما أن رؤيتهما للماضي لا تتلام مع الحقيقة . ان الدقة التاريخية ليست هي التي المنشود عنهما ، وأن كل افلام فورد المهمة تقدم رؤية للعالم تعتمد على اعجابه وتقديره للقيم التقليدية داخل الحياة الرعوية مثل الشرف والاخلاص والانقياد والشجاعة ، وانه بالفعل عالم متسق وشديد التأثر لا نراه على هذا النحو من الجمال في أية سينما اخرى .

## هوارد هوكس

كان هوارد هوكس ( ١٨٩٦ - ١٩٧٦ ) مخرجاً مهماً آخر تناول في أفلامه موضوعات أمريكية خالصة . ثم يكن هوكس يهتم بأن يكون صاحب أسلوب شديد الخصوصية مثل فون ستيرنبرج أو فورد ، لكنه كرس اهتمامه للبناء السردى الذى قد يتسم ببعض الصرامة ، إلا أنه يحقق وظيفته الدرامية ، بالإضافة إلى تجسيده لأخلاقياته الخاصة مثل احترامه الشديد لهنته وشجاعته الهائلة واحترامه لذاته . ولقد قام بإخراج ثلاثة وأربعين فيلماً خلال حياته الفنية التى استمرت نصف قرن من الزمان ، وقدم فيها العديد من الأفلام المهمة فى تاريخ أساطير الأفلام الأمريكية الجماهيرية . ( هناك ثلاثة أفلام أخرى أخرجها هوكس دون أن يرد اسمه فى العناوين ، وهى « المتسابق والسيدة » ( ١٩٣٣ ) ، « الخارج عني القانون » ( ١٩٤٦ ) ، و « الشيء » ( ١٩٥٦ ) ، بالإضافة إلى إخراجها جزءاً من الأجزاء الخمسة لفيلم « ضربة حظ نوعى » ( ١٩٥٢ ) وكانت الفقرة الخاصة به بعنوان « تحرير اللص الأحمر » ) .

عمل هوكس فى بداية حياته ملاحاً جواً خلال الحرب العالمية الأولى . قبل أن يدخل إلى عالم السينما عام ١٩١٩ ، ليحصل فى مجال الأكسسوار فى شركة مازى ميكفورد ، ليرتقى بين ١٩٢٠ و ١٩٢٥ إلى وظيفة المونتير وكاتب السيناريو . ثم أخيراً مساعد مخرج ، ثم يشغل إلى شركة هوكس ليواقع عقداً للإخراج . حيث صنع سلسلة أفلام صامتة ، من بينها فيلم « فتاة فى كل مينة » ( ١٩٢٨ ) ، الذى نال نجاحاً متوسطاً فى فرنسا . لكن البداية الحقيقية فى حياة هوكس الفنية بدأت مع حلول الصوت ، عندما تحول إلى العمل بشكل مستقل بدلاً من العقود طويلة الأجل مع الشركات . كان أول أفلامه إنتاجية مائة فى المائة لشركة « فيرست ناشيونال » هو « دورية اللجو » ( ١٩٣٠ ) ، الذى يتناول دواماً متأمة كتيبة تدور خلال الحرب الأولى حول ضريبة الدم شديدة القسوة التى يدفعها طيارو سلاح الجو ، وهو الفيلم الذى أظهر لمقاطع رائعة من خلال التصوير فى الجو - ثم يأتى بعد ذلك فيلم « ميثاق الجريمة » ( ١٩٣١ ) لشركة كولومبيا عن حياة المسجون . ثم فيلم « الجمهور يزفجر » ( ١٩٣٢ ) لشركة وارنر عن عالم سباق السيارات ، ليأتى بعد ذلك أهم أفلامه خلال أوائل الثلاثينيات ، وهو الفيلم الكلاسيكى عن عالم العصابات

« الوجه ذو الندبة » بسورة وسخرية عن صعود وهبوط رجل مصابات عن شيكاغو يلقي « توني كلمونتي » ، والتي كانت مصابته أشبه بأسرة حاكمة مؤلفة من امرأة ، قتلة . ( على الرغم من أن هيوز كان فخورا بهذا الفيلم ، إلا أنه قام بسحبه من دور العرض بعد سنوات قليلة ، ليختفى الفيلم حتى يظهر مرة أخرى في عام ١٩٧٩ بعد ثلاث سنوات من موت هيوز ، حيث لم يكن يمكننا رؤية الفيلم طوال تلك الفترة إلا بشكل سرى ، لتقوم شركة يونيفرسال في عام ١٩٨٣ بإعادة إنتاج الفيلم بقدر أكبر من الفسوة والعنف ، لتتوار أحداث القصة هذه المرة عن مهرج المخرجات الكوبيين في ميامي المعاصرة . وكان هذا الفيلم الأخير من إخراج جريان دي بالا ) . ولقد كان « الوجه ذو الندبة » أعظم أفلام المصابات خلال الثلاثينيات ، كما استغل بداية التعاون المستمر بين حيثت وهوكس ، التي استمر طوال بقية العقد ( في الحقيقة أنهما بدأ التعاون من خلال اشتراكهما في سيماريو فيلم المصابات « العالم السفلي » الذي أخرجه فون ستيرنبرج عام ١٩٢٧ ، وقلم جارمن بتصويره بطريقة تصفه كثيرا « الوجه ذو الندبة » )

وعلى الرغم من أن لوحات التعاون لفيلم « الوجه ذو الندبة » تزعم أنه يستمد على رواية أرميتاج تريبيل ، فإن هناك قنوا كبيرا من الاختلاف بين الرواية والفيلم فيما عدا العنوان ومصدر الإلهام الرئيسي وهو كابونو ، فقد تم تصوير الفيلم - أقرب أفلام هوكس إلى قلبه - في عام ١٩٣٠ . لكنه لم يعرض إلا بعد عامين ، وكان هيوز يناضل خلالها ، مع مكتب حير « ( أو الرقابة في » اتحاد منتجي وموزعي الأفلام في أمريكا ) ، حيث دار الجدل والخلاف حول إذا ما كان ضروريا حذف بعض لقطات الفيلم . وبالفعل تم عرض الفيلم عام ١٩٣٢ بعد حذف أو تهذيب بعض المشاهد واضافة مشهد ختام أخلاقي . وعدة لقطات أخرى ، مع تفيد العنوان إلى « الوجه ذو الندبة » علامة « . ومع ذلك فإن الفيلم آثار ردود فعل عنيفة بين الجماعات التي تعارض على فرض « ميثاق الانسحاب » بسبب عتب الفيلم ونزغته الأخلاقية من وجهة نظر المحافظين .

كان الفيلم المهم التالي لهوارد هوكس هو « فيفا فيلا » ( ١٩٣٤ ) وهو من نوع قصص سيرة الحياة الذي اشترك في كتابته حيثت مع هوكس لكي يتحول مشروع السيناريو إلى جاك كونواي لاستكمال . بسبب تدخل لويس ب - ماير الذي كان يتبعه لحمدب شركة « م - ج » ، ولكن تعاون حيثت وهوكس في فيلم « القرن العشرون » ( ١٩٣٤ ) لشركة كولومبيا حقق نجاحا صاعقا . ويحكى الفيلم عن قصة منتج طامح في

برودواي ( قام بالدور جون باريمور ) يظل طوال الفيلم - الذي يدور في قطار - القرن العشرين - السريع في رحلته من شيكاغو الى نيويورك - وهو يحاول أن يطيب خاطر زوجته المثلة الكارحة له ( قامت بالدور كارول لومبارد ) ، حتى توافق على الظهور في عرضه الثاني ، وبفضل الحوار المتلاحق السريع والتوليف النابض بالسرعة ، أصبح فيلم « القرن العشرون » هو النموذج الأول الذي تلمست عليه كوميديا «الاسكرو بول» او « الكرة اللولبية » ، التي تعتمد على الحوار ، والتلاعب اللفظي ، والمواقف التي تنمو وتتخذ في ايقاع مجنون ، وهذا هو النمط الكوميدي الذي سوف يستمر في السينما الأمريكية خلال اواخر الثلاثينيات والاربعينيات . لكن ربما كان أهم افلام هوكس خلال الثلاثينيات هو « الطريق الى المجد » ( ١٩٣٦ ) الذي يطاول قصة فيلم المخرج لويس مايلستون . كل شيء هادي في الجبهة الغربية ( ١٩٣٠ ) . أو فيلم « طريق المجد » ( ١٩٥٧ ) ، و « خزانة ملبس ملبسة بالرصاصة » ( ١٩٨٧ ) وكلاهما من اخراج ستانلي كوبريك ، فهذه الافلام تقتضي الى بعض افلام السينما الأمريكية التي تلف بقوة هذه الحرب . وقد قام داريل زانوك باقتراح الفيلم لفكرة هوكس ، ليجمع مواهب عديدة مع هوكس ، والسيناريو كتبه وليم فوكسر وسيريل ساير ( وقد تعاون معهما هوكس ونوناللي حرمسون دون أن يرد ذلك في المناويز ) ، كما قام بالتصوير جريج تولاه ، وحسن الادوار ببراعة فردريك مارش ودارل باكستر ، يحكي الفيلم قصة تجربة قاسية من الاهوال داخل خندق عسكري خلال الحرب الأولى ، ليؤكد في النهاية على أن ما ابقى هؤلاء الرجال احياء ، في هذا العالم المتوحش هو التلاني في العمل ، واداء الواجب ، والاعتزاز بالزمالة والصداقة . ( من الجدير بالذكر ان هوكس كان قد اخرج عام ١٩٣٦ ) فيلما بنفس الاسم ، لكن موضوع يختلف تماما - وفي الحقيقة أن « الطريق الى المجد » ( ١٩٣٦ ) يظهر ثلاثا كبيرا بالفيلم الفرنسي المناهض للحرب ، صلبان خشبية ( ١٩٣٢ ) الذي اشترته شركة هوكس لسكني قصص بعض المشاهد الغريبة وتضمينها الى فيلم هوكس ، بالإضافة الى قيام هوكس نفسه بمحاكاة الفيلم الفرنسي في لقطات أخرى . كما يؤكد بعض المحاصرين لانتاج الفيلم أن السيناريو الأصلي كان شديد الاقتراب من الفيلم الفرنسي « صلبان خشبية » .

ولقد عاد هوكس الى موضوع مشابه في فيلم « الكلاكة وحدهم لهم اجتهاد » ( ١٩٣٩ ) لشركة كولومبيا ، والذي كتبه هوكس مع جول فورتسان ، معتمدا على تجربته الخاصة كطيار خلال الحرب الأولى . ويسكن اعتبار هذا العلم اجمل افلامه عن عالم الطيران ، والذي يحكي عن طيار



خط جوى بحارى يحاول اوتيلاد عالم البريد الجوى فى أمريكا اللاتينية ، ليؤتمك الامتولة الكلاسيكية القائمة عند هوكس بضرورة التفانى فى العمل ، والالتزام بروح الجماعة لمواجهة الخطر اليومى الذى قد يؤدى الى الموت . كما اصناف هوكس ايضا الى اسهاماته فى عالم « كوميديا الكرة اللولبية » ، مع قبله الذى يتسم بنزعة عبثية فوضوية « توبية غفل » ( ١٩٣٨ ) لشركة « آر . كيه . أو » والذى حاول بينر يوجد مولفينس محاكاته على نحو باحث فى فيلم « ايه الحكاية يا دكتور » ( ١٩٧٢ ) لشركة وارنر - كمسا عاد هوكس الى هذا النمط مرة اخرى مع فوله « كرة النار » ( ١٩٤١ ) لشركة « آر . كيه . أو » ايضا ، كما قدم محاولة ناجحة فى اعادة اخراج فيلم « صفقة الخفاف » ( ١٩٣١ ) للمخرج لويس مايلستون تحت اسم « قتاته فرايدى » ( ١٩٤٠ ) لشركة كولومبيا ، وهو الفيلم الذى يحتشد بحوار متداخل سريع الايقاع ثم يعود هوكس الى موضوعات أكثر جدية فى فيلمه « سرجنت يورك » ( ١٩٤١ ) ، الذى يحكى فيه بنزعة وطنية وزينة قصة حياة أحد أبطال الحرب الأولى - وكان هذا الفيلم مثل الأفلام الثلاثة التالية من إنتاج وارنر - وخلال الحرب العالمية الثانية قدم هوكس فيلم « سلاح الجو » ( ١٩٤٣ ) والذى يدور حول دراما المعارك القاسية ، وقام بتصويره بواقعية ذات نزعة تسجيلية المصور جيس وولج هاو ، ثم فيلم « كن تملك ولا تملك » ( ١٩٤٤ ) الذى يتسم بالميلودراما الرومانسية المسرفة ، والمقتبس عن رواية لارنست هيمسجواى ، حيث كتب السيناريو وليم موكر وحول فورتمان ، ويقوم بالبطولة همفري بوجارت فى أول اشتراك له مع لورين باكول فى أول ادوارها السينمائية . ولقد قام هذا الثنائي أيضا ببطولة فيلم « النوم الكبير » ( ١٩٤٦ ) الذى ينتسب الى نمط « الفيلم نواد » ، ويدور فى اجواء غرامية قائمة ، ويحكى عن حبكة معقدة ، قام بالاشتراك فى كتابتها لوكير . لى براكت ، وفورتمان ، عن رواية من تأليف ويمنه شندلر . وقد كانت الحبكة من التعقيد ، حتى ان كتاب السيناريو زعموا انهم لم يكونوا يلمونها - وكان آخر أفلام هوكس الجدية خلال الأربعينيات هو فيلم « لويسترن القلبي » « اتهر الأحرار » ( ١٩٤٨ ) الذى يحكى عن مبارزة نفسية بين رجل « جون وير » وابنه بالتبلى « هونتجرى كليفت » ، وبين العالم القاسى الذى يعيشان فيه ، حيث تدور الأحداث حول قيادة قطيع من الماشية للمرة الأولى من تكساس الى كانساس فى عام ١٩٦٥ . ولقد عانى هذا الفيلم من صعوبات قاسية ، حيث أدى الى الفلاس مستجه - شركة افلام مونتيرى - عندما تجاوز تصويره فى المواقع الحقيقية تكاليف الإنتاج برقم كبير ، كما أن الشركة انتجة عانت من الديون لأصحاب قطاعة الماشية التى اشتركت فى الفيلم ، بالإضافة الى عدم قدرتها دفع أجر

جعل النحبيس والطبع ، بالإضافة الى أن هارود هيوز دعم أن هوكس قد اقتبس نهاية ميله « الخارج عن القانون » ( ١٩٤١ ) . ومن المفاقات انه تم استرضاء هيوز عندما قام بنفسه بإعادة توليف النهاية ، كما تم احتصار الفيلم عند عرضه بعد عام كامل من انتاجه بحذف بعض اللقطات مع استخدام التخليق من خارج الكلاذر لتبرير انقذرات في السرد الروائي . وبعد سنوات قامت شركة « الفنانون المتحفون » بطبع نسخ جديدة من فيلم هوكس الأصلي ، وهو ما أثار استهجان هوكس الذي كان يعضل النسخة التي (عتمدها هيوز) .

وقد عاد هوكس الى الكوميديا بأفلام ثلاثة لشركة فوكس هي :  
 - كنت عريسا في الحرب « ( ١٩٤٨ ) » - شغل فريد « ( ١٩٥٢ ) » الذي حاول إعادة احياء كوميديا « الكرة اللولبية » ، و فيلم « الرجال المهذبون يفضلون الشقراوات » وهو كوميديا موسيقية تم تصويرها بالمشاشة المرئية . أما فيلم « السماء الكبيرة » ( ١٩٥٢ ) والمأخوذ عن ميساريو من تأليف داخل ليكولز فهو من سرع الويسترن . لكنه حقق نجاحا متواضعا ، ليستمر في عمل الأفلام بشكل متقطع خلال الخمسينيات والستينيات . وكانت بعض هذه الأفلام أقل من مستواه في الثلاثينيات والأربعينيات مثل « أرض الفراعنة » ( ١٩٥٥ ) ، « رياضة الرجل الفضة » ( ١٩٦٤ ) ، « الخط الأحمر » ( ١٩٦٥ ) ، « ديو لوب » ( ١٩٧٠ ) . والذي كان آخر أفلامه . لكن بعض هذه الأفلام ظل محتفظا بتلك الشهرة من الحيوية التي تجعل أفلام هوكس تتميز بسرعة الاطفاح ، مثل فيلمه « هاناري » ( ١٩٩٢ ) ، وهو كوميديا مغامرات في أفريقيا . وفيلمه من سطر الويسترن « ديو براغو » ( ١٩٥٩ ) و « ألدورادو » ( ١٩٦٧ ) . في بعض الأحيان كان هوكس يسه أخراج بعض أفلامه مرة أخرى فقد أعاد فيلم « كرة النار » ( ١٩٤١ ) في كوميديا موسيقية باسم « مرثه لعبة » ( ١٩٤٨ ) ، ولكن هذا الفيلم الأخير لم يجمع . كما أنجه مخرون آخرون لإعادة أخراج بعض أفلام هوكس مثل « طريق انديانا بوليس السريع » ( ١٩٣٩ ) والمأخوذ عن « الجمهور يزيجر » . بالإضافة الى استخدام بعض لقطاته أيضا ، كما أعاد المخرج هاكيل ويسر أخراج فيلم « اليوم الكبير » عام ( ١٩٧٥ ) . ومن الجدير بالذكر أن هوكس قام بانتاج بعض الأفلام لشركته الخاصة مثل « السماء الكبيرة » ، بالإضافة الى فيلم الخيال العلمي « الشيء » ( ١٩٥١ ) ، الذي تذكر الصاوي انه من أخراج كريستيان نايبس الذي كان المونتير البارز لبعض أفلام هوكس ، مثل « أن تملك ولا تملك » ، « اليوم الكبير » ، « الدهر الأحمر » و « السماء الكبيرة » . كما قام هوكس بأخراج بعض الأفلام

دون ذكر اسمه في المناويس ، كليم ، الخارج على القانون ، ( ١٩٤١ ) من انتاج هوارز هيوز ، وهو الفيلم الذي عالج الرئيستون من خلال العلاقات الجنسية ، مما اثار ، اتحاد منتجي وموزعي الافلام في امريكا ، ( الرقابة ) لاستوائه على بعض مشاهد الانحصاب ، مما اضطر المنتج لحذف بعض المشاهد وللانتظار عامين كاملي قبل عرضه . على الرغم من انه حس حملة اعلاية تعتمد على اثاره الفرائر بالتركيز على المصدر المتير للجملة الوليدة انذاك جين واسل ) .

كان هوارز هوكس مثل واحد من أبطال الفلم ، رجلا يتلاني في اداء عمله الذي يفتنه اتفاقا كمالا . وهو ما جعله يصنع بعضا من اهم الافلام انماط السينيما الامريكية ، بل انه منهم ايضا في خلق هذه الانماط . ولانه بدأ حياته الفنية كاتباً للسياريو ، فقد كان يقوم بدراسة السيناريو وتعديله في كل فيلم من افلامه . وقد لا يتميز هوكس بأسلوب بصري خاص ، فقد كان يقوم بتكوين الكادرات من لقطات متوسطة من مستوى العين العادية . وكان ذلك ملائما لنظام الاستوديو في معناه الاحوال ، بالإضافة الى عدم اهتمامه باستخدام مؤثرات الصوت المبهرة او حركة « الكاميرا الذاتية » . ( وشيئاً انما جباله عاصت بذلك الى ان استخدام هوكس لمستوى العين العادية في تصوير اللقطات لم يكن لها تقليديا على الاطلاق ، وانه كان يخلق حالة من التوحد بين المخرج وما يراه على الشاشة ، لأن اللقطة تبدو وكأنه قد تم تصويرها من أحد المقاعد الى جانبه ) . وقد كان هوكس يترك امر الاضاءة لمدير التصوير الذين كان يصمم من أبرز المصورين في هوليوود ، مثل جريج تولاند ، ل. جادوير ، جيس ورج هاز ، توبي جادوير ، ارست هولر ، واسل هارلان ، وسيد هيكوكس . لكن هوكس كان أولا وقبل كل شيء ، يجتهد في الحكاية عن طريق الصورة . كما كان يتميز بصرح مهذب ، بالإضافة الى اهتمامه على نزعة وجودية بالتوضيح الانساني في القروء الصعبة . انما يمكن ان نصف افلامه بانها افلام وجودية ، وس المؤكد ان أبطاله يفضلون صحبة النساء اللاتي يشاركن الرجال طبايعهم ، على نحو ما جسده لورين باكول . ولطه من الاكثر دقة ان نسي افلامه « امريكية » بالمشي الذي عبر عنه مؤسس ارشيف السينيما الفرنسي انري لانجلوا : « ان هوكس تجسيد للرجل المعاصر . ومن المثير ان السينيما الخاصة به قد سبقت عصره ، لقد كان امريكية مثلما كان جريفيث أو فيلور . ولكن البناء الروحي المادي في افلامه ينبع من امريكا المعاصرة . مما يجعلنا اكثر اقترابا من التوحد معها سواء في الإعجاب بها او في نفقها » .

### الفريد هيتشكوك

كانت الشخصية المهمة الرابعة في السينما الأمريكية الناطقة خلال تلك الفترة هو المخرج الإنجليزي ، الذي تدرج داخل نظام الاستوديو في بريطانيا ، ألفريد هيتشكوك ( ١٨٩٩ - ١٩٨٠ ) ، وقد كان مثل فورد هركس لناغا ينتج بأجادة السرعة الحرفية ، لكنه كان أيضا يملك مثل 'ون ستيرنبرج' أسلوبا خاصا . لقد ظل يعمل طوال معظم حياته الفنية في نمط سينمائي واحد - وهو فيلم التشويق المزعج - ولكن عبقريته السينمائية تتجاوز ذلك ، بل إنها تحبل هذا النمط الى مستويات سامية ، ولقد أطلق عليه الناقده والمؤرخ أندرو ساريس بحق أنه كان المخرج المعاصر الوحيد الذي استطاع أن يجمع في أسلوبه بين عناصر شديدة التنوع والانتساع مثل تقاليد مودناو الكلاسيكية ( مثل حركة الكاميرا والميزانسين ) ، وتقاليد اينشتاين ( المونتاج ) . ولقد استطاع هيتشكوك طوال العقدتين الماضيتين أن يصيغ موضع اهتمام النقاد واصحاب النظريات من كل المدارس والاتجاهات ، بلدا من النزعة المحافظة عند الروم الكاثوليك ، وانتهى الى النزعات الراديكالية والنسوية وما بعد

البنسوية .

تلقى هيتشكوك تعليمه الأول في مدارس الجبزيوت ليصل بعد ذلك رساما في قسم الاعلانات بشركة التلغراف ، ثم يلتحق بفرع لندن من شركة ' المحفلون المشهورون - لاسكي ' . بوظيفة كاتب للمتاوين الفرعية الجانبية منذ عام ١٩٢١ . وظل يتنقل بين العديد من انهن السينمائية المختلفة مثل الكتابة وتصميم الديكورات ، والمساهمة في الاخراج حتى قام المنتج مايكل بالكون بشراء الاستوديو ليؤسس ' شركة افلام جيمز بورز ' في عام ١٩٢٤ ، ليتال هيتشكوك فرصة التعاقد كمخرج مع الشركة الجديدة . ولأنه كان هناك اتفاق للتعاون المشترك بين بالكون وإيريك بورمر رئيس شركة ' أونا ' . فان هيتشكوك قام بصنع أول فيلمين روائعيين له في الاستوديوهات الألمانية ، حيث وقع تحت سحر النزعة التمييزية والفلام ' مسرح الغرفة ' . وكان هذان الفيلمان هما ' حديقة القمحة ' ( ١٩٢٥ ) ، و ' سر الجبيل ' ( ١٩٢٥ ) ، اللذان تم عرضهما عام ( ١٩٢٧ ) ، بالإضافة الى قيام هيتشكوك قبل ذلك بفترة وجيزة بعمل ديكورات فيلم ' الحارس الأسود ' ( ١٩٢٥ ) من اخراج جراهام كاتس في استوديوهات ' أونا ' . في نفس الوقت الذي كان يقوم فيه مودناو بتصوير فيلمه ' الضحكة الاخيرة ' ، حيث تأثر هيتشكوك بطريقته في اعطاء المنظور مسحة تميرية ظهرت على الفور في فيلميه الأولين ، وقد ظل

هذا التلخيص مستمرا مع طول فترة الفلمة الصامتة ، بل انه استمر الى ما بعد ذلك بكثير . لذلك كان طبيعيا أن يحقق نجاحه الأول مع فيلم « النزول » ( والذي يحل عنوانا آخر هو « قصة الشباب في لندن » من إنتاج ١٩٢٦ وعرض ١٩٢٧ ) . فقد كان هذا الفيلم من المسط السيمائي الذي سوف يستمر في مسحه بشكل متفرد وخاص . ( كان فيلم « النزول » أيضا هو أول فيلم يقرأ فيه هيتشكوك أن يظهر على الشاشة ، في نوع من النكتة . والتي سوف تصبح بصمته الخاصة ذات النزعة الاعلانية لكل الفلمة التالية ، فيما عدا فيلم « الرجل الغلط » ( ١٩٢٧ ) الذي يقوم فيه بالظهور ليحكي لنا القصة الكاملة للفيلم . وقد كان الأمر شبه أحيانا ما يفعله الفنان عندما يقوم بالتوقيع على أعماله ) . يعتمد فيلم « الريل » على رواية عن جاك السفاح من تأليف ماري بيلو - لاوتنس . والتي تحمل نفس الاسم « النزول » . وقد أخرجه هيتشكوك كفيلم تضويق مرعب يحل بصمات تعبيرية ، مما حقق للمخرج شهرة هائلة ، ولما يتجاوز عمره السابعة والعشرين . كما أن الفيلم كان يحتوي على بعض مؤثرات هيتشكوك الأسلوبية ، مثل قديم القاتل وهما تسيران في إيقاع رتيب في الطابق العلوي . وقد تم تصويرهما في حلال سقف زجاجي مسبك من وجهة نظر أسرة تجلس مرتمة في الطابق السفلي . كما قسم المخرج الشاب ستة أفلام صامتة أخرى ، اثنت منها لشركة سينز بورو ، وهما « في أسفل التل » ( ١٩٢٧ ) و « القليلة السهلة » ( ١٩٢٧ ) و أربعة أفلام لشركة بريطانيا المالية : « الخاتم » ( ١٩٢٧ ) ، و « زوجة الفلاح » ( ١٩٢٧ ) وقد تم عرضه ( ١٩٢٨ ) ، و « شمبانيا » ( ١٩٢٨ ) ، و « الرجل الغلط » ( ١٩٢٨ ) وقد تم عرضه ( ١٩٢٩ ) . وذلك قبل أن يعود الى نمطه المفضل مرة أخرى ليقدم أول أفلامه البريطانية الصامتة .

كان ذلك هو فيلم « إيتراز » ( ١٩٢٩ ) الذي كان مخططا له أن يكون فيلما صامتا ، لكنه أعيد تصويره مع اضافة دوبلاج صوتي ( ولأن دور البطلة ليلنة بولندية ، فإن الممثلة الانجليزية جون باري هي التي قامت بالدوبلاج لصورها ) . وعلى الرغم من أن الدخول في عصر الصوت بالتسمية للاستوديوهات البريطانية كان يتسم بالتمحيز ، فإن فيلم « إيتراز » استطاع أن يكون واحدا من أفضل أفلام هذه الفترة بفضل أسلوب حركة الكاميرا الناعمة ، والاستخدام المثير للصوت الطبيعي وغير الطبيعي على السواء . اعتمد الفيلم على مسرحية شهيرة من تأليف تشارلز بينيت ، ليحكي قصة امرأة يتم اجزائها لأنها قتلت رجلا حاول اغتصابها . وقد استخدم هيتشكوك الصوت لكي يينا طريقة المفضلة على التصريح عن الاحساسات الكتابوسي في سياق الحياة اليومية العادية .

وفي أحد المشاهد يصور شعور البطلة بالاحساس بالذنب بواسطة ما يبدو انه فرع الاجراس الذي لا ينتهي عند باب المثل ، وفي مشهد قال تبرز كلمة « مكن » ، والتي تذكر البطلة بمساح القتل من خلال حوار عادي . لكن الكلمة تظل تتردد المرة بعد الاخرى ، حتى انها تقف على احوار ذاته الذي يصبح على شريط الصوت مجرد همهمة غير مميزة . لقد تمتعت هذه المؤثرات الحلاقة بالحركة الابداعية لدى هيتشكوك ، وكان الفصل في ذلك في الحقيقة يعود الى الاضطراب الى استخدام دوبلاج الصوت بعد التصوير في لقطات كان من المقرر لها ان تظل صامتة . ولهذا السبب نفسه فان مشاهد التوتر في الفيلم - خاصة في بكرة الاولى والاحيرة - تمتعت بسومة وتدفق لم تكن تمتلكها الاملام الماطقة الاولى ( فلم يكن هيتشكوك مقيما الى أي ميكروفون ، حيث انه قام بتصوير الفيلم على أنه فيلم صامت ) . وسوف يكون المشهد الختامي من فيلم « ابتزاز » « موتيفة » قلت من السمات الاسلوبية لهيتشكوك ، حيث نرى مطاردة محبوبة وسط شوارع او ابنة شهيرة ، على نحو ما نرى في هذا الفيلم مطاردة البوليس للمجرم خلال قاعات المتحف البريطاني .

قام هيتشكوك بعد ذلك باخراج بعض اجزاء من الاستعراض الموسيقي الذي انشأته مؤسسة السينما البريطانية تحت اسم « استوديو الستري ينادي » ( ١٩٣٠ ) . بالإضافة الى معالجة باعثة لمسرحية شون اوكيزي « جونو الطاووس » ( ١٩٣٠ ) ، ليجود هيتشكوك بعد ذلك الى سبط الرعب والتشويق مع فيلم « جريمة قتل » ( ١٩٣٠ ) الذي تم لقباسه عن مسرحية من تأليف هيلين سمسون وكينياس ديس ، وقامت بكتابة السيناريو الما ريليل ( ١٩٠٠ - ١٩٨٢ ) ، والتي كانت زوجة هتشكوك ، واشتركت في كتابة السيناريو او الاقتباس او عمل السيناريوهات التنفيذية للعديد من افلامه منذ ١٩٢٧ حتى ١٩٥٠ . ( وقد انجبت انة وحيدة هي باتريشيا ( ولدت عام ١٩٢٨ ) والتي عملت بالتشيل لفترة قصيرة ، وظهرت في دورين قصيرين في فيلمين لابنها صبا : « غرياه في الظلام » في عام ١٩٥١ ، و « سايكو » في عام ١٩٦٠ ) .

وفي فيلم « حربة قتل » أكد هيتشكوك موهته في الاستخدام الخلاق للصوت ، حيث تدور القصة حول ممثل مشهور يقتنع بمرأة فتاة متهمه ، ويحاول ان يحل غموض جريمة القتل لانبات هذه البراءة . وفي هذا الفيلم ترى للمرة الاولى مشهدا حواريا مرتبطا ، كما نرى للمرة الاولى ايضا استخدام شريط الصوت للايهة بشياخ الوهمي داخل وجدان الشخصية ( نسبا نسج في الوقت ذاته موسيقى اعتنانية « تريستان وايزولده »

وكأنها قائمة من جهاز الراديو خارج الكادر) - بالإضافة إلى قيام هيتشكوك بتجريب الصوت غير الطبيعي ، وإيادته بحركة بالورامية كاملة في ٣٦٠ درجة في نفس الوقت الذي يكون فيه الحوار مستمرا . لقد اكتسب هيتشكوك آنذاك مكانة أهم من فرج برطاني ، لكنه قام بعد ذلك بإخراج ثلاثة أفلام متفاوتة الجودة مؤسسة السينما البريطانية هي « احتيال » ( ١٩٣١ ) ، المتنبس عن مسرحية لجون جولزودشي ، والتي يتسم بنزعة ميلودرامية اجتماعية مسرفة في الحوار ، ثم فيلم « والڤ » ( ١٩٣١ ) ، وقد عرض ( ١٩٣٢ ) وهو صياغة صاخرة لأفلام الرعب والتشويق . ويحتوي على مشهد ختامي تنتهي فيه المطاردة بتصادم قطارين . وقد تم تنفيذ المشهد بالحجم بين لقطات أوشيفية ونماذج « ماكينات » مصفرة ، ثم فيلم « لري وغريب » ( ١٩٣٢ ) ، وهو كوميديا رومانسية مؤلفة من فقرات . وتلوه حول رحلة عبر العالم يقوم بها زوجان في شهر الفصل . ثم يقوم هيتشكوك بإخراج الناجح المستقل « والڤات الثاني من فيينا » ( ١٩٣٣ ) ، وهو فيلم موسيقي يلوح عن عائلة شتراوس ، ليحصل بعد ذلك على عقد من شركة حومون البريطانية - حيث كان مايكل بالكون يعمل منصب مدير الإنتاج منذ عام ١٩٣١ - وكانت أفلامه لهذه الشركة من بين أفلام الرعب والتشويق هي التي اكتسبت شهرته العالمية .

كان أول هذه الأفلام هو « الرجل الذي كان يعرف أكثر عن القاتم » ( ١٩٣٤ ) ، وهو فيلم يتسم بتعقيد الحبكة وينزعه تعبيري قائمة - وهو الفيلم الوحيد الذي قام هيتشكوك بإخراجه مرة أخرى في فترة لاحقة - وهو يتناول قصة روحين يقضيان إحاظة في سان موريتز ، يعملان بالصدفة خطة لاختيال أحد رجال العولة الأجانب في لندن ، مما يؤدي إلى اختطاف طفلتهما على يد عصاة القتل ( التي يتزعمها الممثل بيتر لوري ، والذي أصبح ذا شهرة عالمية كبيرة كقاتل للأطفال في فيلم فريتز لانج التوير م م ) ( ١٩٣١ ) ، وكان دوره في فيلم هيتشكوك هو أول أدواره الناطقة بالإنجليزية ) - لقد كان الزوجان يواجهان مشكلة استعادة طفلتهما في نفس الوقت الذي يحاولان فيه منع خطة الاختيال دون البلاغ الشرطة ويبتدئ هذا الفيلم مثالا هيتشكوكيا كلاسيكيا على الرعب الذي يفرض نفسه في وسط تيار الحياة اليومية ليواجه الناس الأبرياء - وكما دته يجعل هيتشكوك بعض المشاهد تلوح في مواقع شهيرة ، وهي هنا قاعة « ألبرت هول » الملكية الموسيقية ( التي تم تصويرها بطريقة شوقتان ليتم طبعها فيما بعد معمليا ) ، حيث يتم إيهام خطة الاختيال عندما تطلق الأم حرقاتها ، ومثل مشهد تبادل إطلاق النار في « وست آلد » ، وهو المشهد الختامي للفيلم .

كان فيلم هيتشكوك الثالث هو « ٣٩ خطوة » ( ١٩٣٥ ) ، القبتس بصرف عن رواية جون بوشان ، وهو من بين أفضل أفلام المخرج ، فهو يجمع بين التشويق والنسة الساحرة في وقت واحد ، ويلود مرة أخرى حول الموقف الدرامي الذي يفضله هيتشكوك دائما ، عن رجل يرى يتحول الثبات برأته في الوقت الذي يبحث نفسه مطاردا من عصابة الأشرار ومن الشرطة في آن واحد . يبدأ الفيلم بحرية لتت غامضة تموت فيها مرسية لدوليس في شقة البطل ريتشارد هاناي ( روبرت دونات ) الذي يهرب من لندن بالقطار في اتجاه الشمال ليصل إلى اسكتلندا لكنه يجد نفسه فجأة في قبضة اللاتل ليهرب من جديد ليجد نفسه في مواجهة الشرطة التي تقبض عليه ، لكنه يهرب عن طريق المستشعرات الاسكتلندية بينما تطارده عصابة الأشرار والشرطة ، بينما يكون مقيدا إلى يد مدرسة شابة لطيفة ( مادلين كارول ) والتي تصور أنه قاتل حقيقي لتنتهي تلك المطاردة في النهاية في لندن لتكتشف كل الأسرار وتحل جميع المشاكل . ان هذا الفيلم ينتج بالذكاء التقني والايقاع السريع ، حتى انه يجسد السرد السينمائي في أفضل حالاته ، ( لقد تمت إعادة اخراج هذا الفيلم مرتين الأولى عام ١٩٥٩ من اخراج رالف توماس ، والثانية عام ١٩٧٨ من اخراج دون شارب . لكن أيا منهما لم يصل إلى مستوى الفيلم الأصلي ) . كما أن الفيلم يحتوي على بعض النماذج الكلاسيكية للموتاج المسمى البصري ، فعندما تكتشف عملة التظليل جثة القتيلة في شقة البطل تطلق صرخة عالية ، لتصبح هذه الصرخة في المشهد التالي مباشرة صرخة القطار الذي يحمل البطل إلى اسكتلندا .

وفي عام ١٩٣٦ يقدم هيتشكوك فيلم « العييل السري » القبتس عن مسرحية من تأليف كلبل ديكسون ، والتي تعتمد على شخصية « آندري » في قصص المفامرات التي ألفها سوبرست موم . يتناول الفيلم قصة كاتب شهير ( جون جيلجود ) ، يصل في الوقت ذاته عميلا بريطانيا ويلاحق حاسوسا ألمانيا ويقتله في سويسرا خلال الحرب الأولى ، جون أن يقع الفيلم في أية أحكام أخلاقية مسبقة ، مما جعل القترجين يشعرون بقصد من القوم في مشاعرهم تجاه الشخصيات ، وهو الأمر ذاته الذي حدث مع فيلمه التالي « تخريب » ( ١٩٣٦ ) الذي يعتبر أكثر أفلام هيتشكوك كثافة - حتى اخراجه لفيلم « سايكو » ( ١٩٦٠ ) - وهو اقتباس معاصر لرواية حوزيف كونراد « العييل السري » ( ١٩٠٧ ) حيث ترى بطل الفيلم فيرلوك - الذي يمتلك دار سينما صديقة في لندن - وهو يصل بشكل سري مع جماعة من الفوضويين الذين يخططون لتدمير المدينة . ان فيلم « تخريب » يحتوي على بعض من أفضل مشاهد هيتشكوك



في براعتها الحرفية ، لدرجة القليل تأتي عندما يقوم فيرلوك بأوسمال شقيق روجنه الصغرى لكي يروع قنبلة زمنية دون أن يعلم الحصى بحقيقة ما يحمله . ويحوص سلسلة من المصاعب عند كل نقطة في رحلته ، فمرة يصادفه الرحام ، ومرة أخرى يجذبه مسرح الترائس ، وعندما يقترب موعد الانفجار ، كان الحصى يركب حافلة ، يصبح مونتاخ هيتشكوك أكثر تعقيداً حتى يحمل المتفرج يقوم بتفريغ توتره في اللحظة التي تنفجر فيها القنبلة ، ويلقى الحصى وركاب الحافلة مصرعهم . في مشهد لاحق تعلم السيدة فيرلوك بمسؤولية زوجها عن موت شقيقها ، فتقتله على مائدة الطعام بواسطة السكين . وإن التوليف في مشهد تناول طعام العشاء الذي يسبق هذا الفصل عبارة هو من أكثر المشاهد قوة في أفلام هيتشكوك ، كما أنه يوضح الجهد الهائل الذي بذله المخرج في رسم التفاصيل ، حيث يتأمل لحظة بلحظة وصول السيدة فيرلوك إلى قرارها وعندما تتخذ هذا القرار يكون الرجل يعود يعاني من الإحساس بالذنب ! حتى أنه يمس الموت لنفسه عقاباً على جريمته ، وبالأضافة لهذه التأثيرات التوتنجية المعقدة ، فإن فيلم « تخريب » يتولى على أحداث ذكية لأن السيناريو وجب مشاهدة الأفلام ، حيث أن دور فيرلوك في الفيلم هو امتلاك وإدارة دار عرض سينمائي ، ( ويتضح اختيار هيتشكوك الراعي لهذه الحقبة عندما نعرف أن البطل في الرواية الأصلية كان يتاجر في الأدب الداعر ) ، فكل سبيل المثال يلقى فيرلوك كراهية واشتماراً لأفلام القتل والحريية ، لكنه يضطر لتأجيلها وعرضها لكي يرضى رواد السينما ، كما أن قرار السيدة فيرلوك قتل زوجها يبدو متسلسلاً مع ما يظهر في خلفية الصورة من أحد أفلام ديزني الكارتونية - كانه شبح يستعصم البطلة على القتل - ويبدو فيه مصفوف صريحا بسهم اخترق صدره أطلقه عليه طائر آخر ، بينما يتردد على شريط الصوت الصوت الصدى لجملته : « من قتل المصفوف ؟ » .

ثم يأتي فيلم « شاب وبرى » ( ١٩٣٧ ) ، وهو فيلم خفيف يدور حول مطاردة مردوحة على طريقة حريثيت ، ويبدو مثيراً في احتوائه على لحظة تبلغ ١٤٥ لقطة كاميرا أصغر على لفيضان ، وتنتقل من لحظة عامة في البداية حتى تنتهي بالقطعة قريبة جداً ، وكأنه قد تم تصويرها من عين الشخصية الرئيسية . أما فيلم « السيدة تختفى » ( ١٩٣٨ ) فقد كان آخر أفلام هيتشكوك البريطانية من نمط الأفلام البوليسية والتشويق ، ( أعيد إخراج هذا الفيلم في عام ١٩٧٨ عن سيناريو جورج أكسينرود وإخراج أنطوني بيدج ) ، وهو فيلم غن الجاسوسية تدور أحداثه في وسط أوروبا ، حيث نرى سلسلة من المؤامرات وخطط الخداع المتداولة

داخل قطار بكاد الفيلم لا يفتد به ، ولقد كان هذا الفيلم - مثل ٢٩ - خطوة - نموذجاً واضحاً على أن إنجلترا لم تكن واعية على الإطلاق بخطر التهديد النازي القريب .

كان هيتشكوك قد حقق آنذاك شهرة عالمية كبيرة لصناعة السينما البريطانية ، عدته قرر أن يذهب إلى هوليوود بدافع رغبة الاقتصاد الأمريكي من ناحية ، والمسير السياسي القاعش لأوروبا من ناحية أخرى . لكن من المؤكد أن هيتشكوك كان مدلولاً باعتبارات فنية أيضاً ، فقد كان الاقتصاد البريطاني وصناعة السينما البريطانية يعانيان من الانكماش ( كما سوف نرى في الفصل القادم ) ، بينما كانت طموحات هيتشكوك الفنية تتزايد وتوسع ، وفي ذلك الوقت كانت فترة الكساد قد وصلت إلى نهايتها وأصبحت استوديوهات هوليوود تمثل ما كانت تمثل استوديوهات ، أوفاً ، خلال العشرينيات . ( لقد كان هذا يحدث بالمعنى الحرفي للكلمة ، وذلك لأن استوديوهات هوليوود كانت تقوم بتوظيف حشود كاملة من العاملين في شركة « أوفاً » ، والتي كانت مركزاً سيوياً للألام ذات الميزانية العالية في الغرب ) . لكنه قبل أن يرحل صنع فيلماً بريطانياً آخر ، والذي كان التباساً ملودرامياً عن رواية المؤلفه دافنى دي موريه « حُلان جيلايكا » ( ١٩٣٩ ) ، ليبدأ بعد ذلك عقداً يستند سبع سنوات مع ديفيد ميلريك ، ويستعمله باقتباس آخر عن رواية لوريه ، وكان ذلك هو فيلم « ريببكا » ( ١٩٤٠ ) . ( في الحقيقة أن هيتشكوك لم يقدم لشركة ميلزيك طوال هذه المدة الا ثلاثة أفلام ، لكن الشركات الأخرى كانت تقوم باستعارته لأخراج أفلامها ، خاصة في الفترة ما بين ١٩٤٠ و ١٩٤٤ ، والتي كانت شركة ميلريك خلالها تصانى من الصعوبات المالية ) . وقد أظهر فيلم « ريببكا » تنيراً في إيقاع هيتشكوك ، وذلك لأن الفيلم يعكس تماثلاً كبيراً في الإيقاع والأسلوب الناعم المصقول ، بفضل الأدوات التقنية المتنوعة التي وجدها هيتشكوك في متناول يده داخل الاستوديوهات الأمريكية - وعلى الرغم - أو ربما بسبب - ما أصبح عن تفشل ميلزيك في اخراج هذا الفيلم ، فإن « ريببكا » قد حصل على ترشيحات الأوسكار في جميع الفروع الفنية ، ليفوز بجائزتين عن أفضل فيلم وعن أفضل تصوير سينمائي بالأبيض والأسود ( والذي قام به جورج بارنز ) . كان فيلم هيتشكوك الثانى في أمريكا فيلماً ميمياً من الأفلام المعاية التي تنافس النزعة الانعزالية داخل أمريكا ، فقد كانت الحرب قد بدأت في أوروبا منذ عدة شهور ، في الوقت الذي بدأ فيه إنتاج الفيلم ) ، وكان ذلك هو فيلم « مراسل اجنبي » ( ١٩٤٠ ) الذي أخرجه بأسلوب شديد الخصوصية ، الذي اتقنه في

أفلام التسويق البريطانية ، والذي تم ترشيحه أيضا لعدة جوائز أوسكار ، وقد قام بانتاج الفيلم والتر واجنر لحساب « الفنانون المبدعون » ، ويعتمد على الاقتباس الضعيف من مذكرات قسنت شيهان ، ويحتوي على العديد من المؤثرات الخاصة شديدة الاقن ، مثل مشهد التضخم المملوء لطائرة قام بتصميم لهاذيجا مصمم الديكور وليم كامبون متزيس ( ١٩٦٦ - ١٩٥٧ ) ، وقام بتصويرها جويريف فالتس ( ١٩٠٠ - ١٩٤٩ ) .

كان الفيلم التالي من انتاج « آر . كيه . أو » ، وكل أولهما هو « السيد والسيدة صيحت » ( ١٩٤١ ) ، وهو كوميديا حوارية عادية تم انتاجها خصيصا لتقوم ببطولتها الممثلة الكوميدية الموعودة كارول لوسبارد ( ١٩٠٨ - ١٩٤٢ ) والتي لقيت مصرعها في حادث تحطم طائرة بعد انتاج الفيلم بوقت قصير ، أما الفيلم الثاني فهو « القيثارة » ( ١٩٤١ ) ، وهو دراما تسويق نفسية شديدة الاحكام والدكاء ، كما كان هذا هو أول أفلام هينشكوك مع كاري جرانث ( ١٩٠٤ - ١٩٨٦ ) الذي يلعب في الفيلم دور رجل يبحث عن الثروة والفن ، لكنه لا يستطيع ان يحقق نجاحا فيزوجه امرأة تربية تعاني من الكبت الجنسي ( لعبت دورها جوان غوتن ) ، والتي تبدأ تدريجيا في أن تشك في أنه يخطط لقتلها ليحصل على ثروتها . وعلى الرغم من أنما ترى الأحداث تدور في الريف الانجليزي بجوئه الخاص ، فإن الفيلم قد تم تصويره في الحقيقة في الاستوديو داخل ديكورات قام بتصميمها هاري ستراولينج ( ١٩٠٢ - ١٩٧٠ ) . ويوصي الفيلم بمزيج من الاحاساس بالشر والتعقيد النفسي بتفاصيله الدقيقة على الرغم من أن مسئول الاستوديو حاولوا التخفيف من هذا الاحساس عنفنا فرسوا نهاية للفيلم توضح أن مخاوف البطلة لم تكن الا نتيجة أوهام عصابية ، ( وربما كان ذلك في حد ذاته أكثر ايعاء بالشر مما افترضه القائلون على الانتاج ) . وفي اختيار هذه النهاية يبدو وضعا تماما كيف تنظر هوليوود - كمؤسسة رسمية لها أيديولوجيتها - الى موضوع الجنس . فقد كان الهدف من ذلك كله هو أن تتعاشي شركة « آر . كيه . أو » تمويه صسوة جرانث كمنج محبوب في نظر الجماهير .

عاد هينشكوك مرة أخرى الى موضوع الجاسوسية مع فيلمه « المهرب » ( ١٩٤٢ ) ، وهو فيلم ضخم يدور حول مطاردة مزدوجة ، ويحتوي على لقطات تسجيلية لمحدث تخريب حقيقي ( وهو استراق الباخرة نورماندي ) ، وينتهي بمطاردة مجنونة على قمة تمثال الحرية .

وفي عام ١٩٤٣ صنع هيتشكوك ما يعتبره أفضل الملامه الأمريكية وهو  
 ظل من النك ، الذي يدور حول قصة مقفله لمرضى نفسى لابل  
 يزور أقرابه فى مدينة سانماروزا الصغيرة فى كاليفورنيا ، حيث  
 لا يتسمر أحد برضه ، وهو الفيلم الذى أنتجته شركة يونيفرسال ،  
 وينيز بكاميرا جوزيف فالنتيم شديدة الاتقان ، والتشيل الرائع لكل  
 الممثلين خاصة تريزا دايت فى دور ابلة الأخ الرقيقة المحبة ، وكذلك  
 جوزيف كوتون فى دور « العم تشاولى » الذى يبعث شخصيا وفيقا فلانا  
 وينتهى الى ارتكاب جريمة القتل ، كما كان السيارىو الذى كتبه تورتون  
 وايلندو بيدو مانرا بمرسيته « هديتنا » التى كان قد كتبها قبل خمسة  
 أعوام ، وكان شريط الصوت يستخلف الحوار المتداخل على طريقة  
 اورسون ويلز فى « المواطن كين » ( ١٩٤١ ) و « آل لميرسون العظيم »  
 ( ١٩٤٢ ) ( والذين سوف نتناولهما فى فصل لاحق ) ، لكن ما جعل  
 فيلم « ظل من النك » يحقق مكانة كبرى بين أعمال هيتشكوك المهمة ،  
 كان السبيج البصرى للفيلم بالإضافة الى حيكته الفلسفية المعقدة ،  
 ويعود هيتشكوك بعد ذلك الى موضوع الحب بشكل صريح هذه المرة فى  
 فيلم « قلوب الانقلاب » ( ١٩٤٤ ) والذى يصور قصة رمزية عن الصراع  
 الصالى ، آخر فيها مجموعة من الناس الذين يمثلون ثقافات ونزعات  
 سياسية مختلفة ، قد تم حصارهم فى قارب ألقا بعد هجوم نازى ، وقد  
 اعتمد الفيلم على قصة لحن شتاينيك ، وتم تصويره فى أحد الأحواض  
 داخل الاستوديو فى شركة « القرن العشرون - فوكس » ، لذلك فانه  
 الجلب لقطاته من نوع اللقطات القريبة .

كان أول أفلام هيتشكوك فى فترة ما بعد الحرب هو فيلم  
 « المسحور » ( ١٩٤٥ ) الذى يدور حول حبكة تشويق نفسية ، نرى فيها  
 مديرا لمصلحة للأراض العقيلة يتصور أنه فى الواقع قاتل يعانى من علم  
 تذكى جرائمه ، ولقد احتشد هذا الفيلم - الذى ألقى عليه سيزاريك  
 بسخاء - بالعديد من الرموز الفرويدية ، كما احتوى على مؤثرات تقنية  
 مبهرة ، مثل مشهد الجلم الذى قام بتصميم ديكوراته الفنان سلطانود  
 فالى ، كما احتوى أيضا على أول موسيقى اليكترونية فى السينما الأمريكية  
 فى بعض أمراء الفيلم ، والى لاذ بفضلها المؤلف الموسيقى ميكلوش  
 روزا بجائزة أوسكار ، ثم يأتى فيلم « سبيج السمعة » ( ١٩٤٦ ) ، الذى  
 يدور حول تجسس الثلاثين على المفاعلات النووية ، وتدور أحداثه فى  
 ريو دى جانيرو ، والذى أخرجه هيتشكوك لشركة « آر . كيه . أو » التى  
 ضمت للفيلم ميزانية ضخمة - ولقد حقق الفيلم نجاحا جاليا من خلال  
 التصوير البارع بالأبيض والأسود الذى قام به تيد تيرلاف ( ولد ١٩٠٣ ) .

وبعصمه احتوى الفيلم على عدة مشاهد شديدة الإبهار ، لكن أكثرها إثارة هو حركة الرافعة ( الكرين ) المتحفة التي تبدأ في أعلى السلم بطاقة الرقص ، تتحول حركة متصلة عبر العديد من القوف ، حتى تنتهي في النهاية بلقطة قريبة على مفتاح في يد البطلة . ولقد حقق الفيلم نجاحا جماهيريا كبيرا لمن بين أسبابه تلك القبلة الملتصبة ، والمرعبة لى آن واحد ، بين التجمين كازي جرانت وانجريد برجمان .

لم يحقق الفيلم التالي « قصصية باراديز » ( ١٩١٧ ) إلا نجاحا محدودا ، فقد كان على الرغم من إبهاره التقني يدور حول ميلودراما ميلة تجري أحداثها في ساحات القضاء . في الوقت الذي كان فيه هيتشكوك قد قام بإنشاء شركته الخاصة - « شركة ترانس اتلانتيك » - التي حيداركة في تأسيسها عام ١٩١٦ مئدي برنستين ( ولد ١٨٩٩ ) . الذي كان يملك سلسلة من دور العرض البريطانية ، كما كان صديقا مخلصا ومعبها متحمسا بهيتشكوك - ( كان برنستين شديد الحب للفيلما طوال حياته ، فقد بدأ موزما صغيرا للأفلام حتى انتهى كشخصية بارزة في عالم الثقافة السينمائية البريطانية ، فقد أسس جمعية الفيلم في لندن - حيث تقابل مع هيتشكوك للمرة الأولى - في عام ١٩٢٤ . كما أقام سلسلة دور عرض « جرانا » في عام ١٩٣٠ ، ومجموعة « جرانا » التليفزيونية في عام ١٩٥٤ - وقد عمل خلال الحرب العالمية الثانية مستشارا سينمائيا لوزارة الاعلام البريطانية . وكان رئيسا لفرع السينما في الإدارات العليا لقوات الحلفاء حيث قام بالتعاون مع هيتشكوك آنذاك ، لكي يصنع فيلما تجليا يجمع فيه بعض الأشراف عن مصكرات الاعتقال النازية ، بهدف عرض هذا الفيلم عندما كانت الحرب توشك على الانتهاء على القمص الألماني ، لكن يرى بينه جرائم قاداته ، لكن السلطات العسكرية منعت عرض الفيلم حتى تم اكتشاف نسخته في عام ١٩٨٢ . وما هو جدير بالذكر أن هيتشكوك قد قام في عام ١٩٤٤ بصنع فيلمين قصيرين للاحتفاء بالمقاومة الفرنسية هما « رحلة سمينة » ، و « مغامرة في ملقا » ، وذلك تحت إشراف برنستين ، لكن الفيلمين لم يرضا حتى تم اكتشافهما أيضا في فترة لاحقة . ولقد حصل برنستين على لقب بارون في عام ١٩٦٩ ) .

كان أول أفلام هيتشكوك لشركته الخاصة هو أول أفلامه بالألوان ، وهو الفيلم النجربي الجري « العجل » ( ١٩٤٨ ) ، والمتحس عن مسرحية من تأليف باتريك هاملتون ، ( والتي تعتمد بدورها على القضية المشهورة باسم « ليوبولد - ليب » في عام ١٩٢٤ ) ، والتي يقوم ليها

شاهان متفان قبل صديق من أجل اثبات تفوقهما الميتشوى بالمقارنة مع الأخلاقيات التقليدية ، ويقومان بأخفاء جثته في خزانة بفرقة المعيشة . ثم يقبلان حفل عشاء حول هذه الخزنة لأقربائه . ( كان نيتشه فيلسوفا ألمانيا عاش ما بين ( ١٨٤٤ - ١٩٠٠ ) ، وأكد في فلسفته على أن إرادة القوة هي الدافع المحرك لكل الكائنات على المستوى الفردي والاجتماعي ، وصى الفيلسوف التي تم تصويبها وصحتها بعد وفاته ، عندما تحولت على أيدي المفكرين قوى النزعات السيئنية إلى أسطورة السوبرمان ، والتي تنادي بأن بعض الأشخاص يمكنهم بإرادتهم أن يطمحوا أنفسهم خارج المعايير الأخلاقية المعتادة ، ويفتخروا الأعمال التي ينظر لها المجتمع على أنها نوع من الجرائم ' وقد بدت المسالمة الأولى لهذه الأيديولوجيا عند هيتشكوك في شخصية القبطان النازي ، في فيلم « قارب الانتقام » ، حتى أن بعض النقاد انحازوا لهم هذا الفيلم وتصوروا أن هيتشكوك يؤمن بهذه الفلسفة ) . لقد كانت براعة الفيلم الأساسية تكمن في تصوير جورجيف فالنتين - باستخدام تسهيلات مستأجرة من « شركة وادر » - للقطات تمتد إلى عشر دقائق ، بحيث لا تفرج أبداً عن إطار اللقطة التي تدور فيها الأحداث ، ومن خلال الكاميرا التي لا تتوقف عن الحركة . وقام هيتشكوك بنفسه من أجل ذلك بتصميم اللقطات شديدة التقيد للحركة فوق القضبان . وأن المونتاج الوحيد داخل الفيلم يقتصر على اللقطات التي يتم فيها تغيير البكرات ، كما أنها تبدو من خلال القتابع وكأنها لقطة واحدة متصلة - معلومة على أن الفيلم يتحاشى أية فترات زمنية في السرد . لذلك فإن زمن عرض الفيلم يتطابق مع الزمن الدرامي للحادث وكان الفيلم يبدو في مجمله قد تم تصويره في لقطة واحدة متصلة . وفي الحقيقة أن الكاميرا ليست هي النجم الوحيد في فيلم « الحبل » ولكن الديكود قد شادتها في تلك النجومية ، خاصة في تلك الخلفية التي تجسد حرفيا ما يمكن أن نراه من النافذة على أنه نافذة مسحاب في نيويورك تمتص أصواتها بواسطة ٨٠٠٠ مصباح حراري و ٢٠٠ لوحة إعلانية من النيون ، بحيث يمكن إضاءة هذه المسابيح واحدا بعد الآخر لكي تتوافق مع تقدم الزمن وكأننا نرى الشفق ، ثم بداية الليل من خلال النافذة . ومع ذلك كله فإن فيلم « الحبل » انتهى إلى الفشل النقدي والجمهوري ، لأن اللقطات ذات النطاق الضيق لم تطلق التوتر الدرامي الذي كان يملسه هيتشكوك ، بالإضافة إلى الموضوع الكئيب والقرئ للفيلم . كان ثاني أفلام هيتشكوك لشركة ترانس اتلانتيك - وآخر أفلام هذه الشركة أيضا - هو فيلم « تحت برج البصل » ( ١٩٤٩ ) الذي قام بتصويره بالألوان جاك كلوديف ( ولد ١٩١٤ ) في استوديوهات « المستري في لندن » تدور أحداث هذا الفيلم التاريخي في امبراليا

القرن التاسع عشر . ليستمر فيه هيتشكوك في تجريب اللقطات الطويلة غير مشاهد عديدة بجمال أخاذ ، ولكن هذه اللقطات لم تستطع أن تحقق سودا روائيا مناسباً . لذلك استقبل الجمهور الفيلم استقبالاً قاتلاً . وكان هذا أيضاً هو مصير فيلم « وهب في المسرح » ( ١٩٥٠ ) - الذي أنتجته واوتر وتم تصويره في لندن . لكن الفيلم حقق إعجاباً غالياً في الفترة اللاحقة بفضل التفاعل المصنوع بين النوعين السينمائي والوهم المسرحي ، بالإضافة إلى التصوير الخفن للصور ويكفي كوبر ( ولد عام ١٩١١ ) . كان هيتشكوك آنذاك يبحث جاهداً عن محاولة لإنتاج فيلم ، ليمنحه النجاح الجماهيري . وكانت تلك هي الفترة التي استعمل بها مرحلته الثانية بفيلم « تحريم في قطار » ( ١٩٥١ ) من إنتاج واوتر ، والذي يعتمد على رواية باتريشيا هيجميت ، من خلال سيناريو ويمنحه تسلسل يذلي أورموه . يتناول هذا الفيلم من نوع التشويق النفسي قصة انتفاضة قتل بين شابين يتقابلان في قطار ، يوافق بقتلها كل منهما على قتل تحريم الآخر ، وبالفعل فإن برونو الشنص المرحلي نفسياً ينفذ هذه الانتفاضة بشكل غير متوقع ، عندما يقتل الزوجة المثيرة للمشاكل للرجل الأسير الذي يسعى جاك . لذلك فإنه ينتظر منه أن ينظف بقية الاتفاق بقتل أبيه . لقد بدأ الأمر عند جاك كأنه لكنه ، ليصبح جريمة مرعبة يفرح لها ويحس بالأساس بالذنب الذي يستول عليه ، لذلك فإنه يرفض أن يكمل الاتفاق ، ليحاول برونو من ناحيته أن ينسب جريمة القتل التي ارتكبها إلى جاك . ولقد قام المصور روبرت بيركس ( ولد عام ١٩١٠ ) بتصوير الفيلم في المواقع الحقيقية ليصبح بعدها المصور الدائم في كل فلم هيتشكوك ، فيما عدا فيلماً واحداً منذ عام ١٩٥١ . وحتى وفاة المخرج في عام ١٩٦٨ ، وصوى الفيلم على أكثر لملاذج الشخصيات النفسية براءة عند هيتشكوك ، خاصة شخصية برونو التي قام بإدائها روبرت ووكر . كما أن الفيلم ينتهي بالمشهد المبهز بالصراع بين برونو وحاي فوق المريحة العوارة التي تخرج عن مدارها وتدخل حتى تنهار في النهاية . وبالفعل حقق هذا الفيلم النجاح الجماهيري الذي كان هيتشكوك يتوقه . ليخرج فيلمين لشركة واوتر ، كان الأول هو « أنا أعترف » ( ١٩٥٣ ) الذي تم تصويره في مدينة كوبيك . ويتناول قصة قس يسبح باعترافاً لأحد القتل ، لكنه يجد نفسه متهماً بجريمة القتل ذاتها . أما الفيلم الثاني فهو « تعطلت لي م » - بالتلفون من أجل القتل « ( ١٩٥٣ ) والذي كان اقتباساً ذكياً لمسرحية شهيرة ، وقد تم تصويره بالألوان بطريقة الفيلم النغم الذي يوحى بالبعد الثالث ، لكنه عرض في نسخة عادية عندما انحسرت موضحة تلك الطريقة على نحو سريع . ( لقد كانت تلك التقنية محاولة يائسة من السهولاً لمناسبة التجمعية المتنامية للتلفزيون في تلك

الفترة ، لذلك كانت طريقة « البند الثالث » أو « الرؤية الطبيعية » طريقة مبتدئة لتضيق صورة توحى بأنها مجسنة ، لكنها لم تكتسب إلا فترة قصيرة بين عامي ١٩٥٢ و ١٩٥٤ ، وخلالها تم انتاج ٦٩ فيلما بهذه الطريقة ، لكن بعضها تم عرضه بالطريقة العادية بعد أن فقد الجمهور انبهاره بها ، وهو ما سوف نعرض له بالتفصيل في فصل لاحق ) ، وفي التحليل الأخير ، فإن هيتشكوك قد استطاع في هذا الفيلم أن يعطي لمعاد رائدا للجنة حريمس كيلي ( ١٩٦٩ - ١٩٨٢ ) ، كما كان الفيلم نموذجاً للاقتصاد في السرد وتكوين الكائنات في عمق الصورة .

صنع هيتشكوك أفلامه الأربعة التالية بالألوان لشركة باراماونت . وكان أول هذه الأفلام هو « الثالثة الخلفية » ( ١٩٥٤ ) الذي سبق فيه مجال الحدث أكثر مما فعل في فيلميه السابقين « قارب الانتحار » و « المبل » ، فقد تم تصوير الفيلم كله من خلال كاميرا ظلت معاصرة في شقة البطل الذي يعمل مصورا فوتوغرافيا محترفا ، ويلى جيسا بالمنزل . حتى تتناول للشقاء صاله المكسورة ، تقوم الكاميرا بتسجيل ما يراه من خلال الباندة التي تطل على الماء العكس لمنزله ، وحتى لا يشعر بالمل . فإن البطل يقوم بالتجسس على حرائه من خلال عكساته القريبة ، حتى يتوصل شيئا فشيئا إلى الاقتناع بأن أحد هؤلاء الجيران قد قتل زوجته . ومزق جثتها ، ودفنها في حديقة الفناء . ويحاول البطل أن يجمع أدلة الجريفة ، مما يعرض حياة خطيبته للخطر ( وحياته أيضا في الأحداث اللاحقة ) لكنه - مثل المتفرج نفسه - لا يستطيع إلا أن يجلس ويراقب ما يحدث من منظور تحسبه توافد الجيران ، وقدرة عكساته على تقريب الصورة ، ويصير فيلم « الثالثة الخلفية » فيلما معاصرا بالمعنى الكامل للكلمة ، فهو موضوعه الرئيسي هو التعليق الأخلاقي لوقوف المتخصص للتخصص ( وهو أيضا مؤلف متفرج الفيلم ) ، وتطاعه مع ما يراه ، وهو الموضوع الذي سوف يندور حوله فيلم انطوليوني « تكبير » ( ١٩٦٦ ) وفرانيس فورد كودولا « المحادثة » ( ١٩٧٣ ) ( اللذين سوف نناقشهما في الفصول القادمة ) ، كما سوف يتناول هيتشكوك بنفسه مرة أخرى في فيلمه « سايكو » ( ١٩٦٠ ) .

وفي عام ( ١٩٥٥ ) ، في نفس العام الذي حصل فيه على الجنسية الأمريكية ، أخرج هيتشكوك فيلمه « هسهك هراسي » ، وهو من نمط كوميديا التشويق ذات الأسلوب الرشيق ، ويندر حول نص يتصلل إلى المازل . وتم تصويره على شواطئ الريليفا الفرنسية لشركة باراماونت



وبالمثل، فإن الشخصية العريضة الجديدة آنذاك : « فيستا فيجن » ، وكما هو متوقع أصبح هيتشكوك واحداً من أوائل المخرجين الذين استخدموا الشخصية العريضة لكي يكتبها إمكاناتها الجذابة ، سواء من خلال تكوين الكلايد من الناحية التشكيلية إلى من الناحية الدرامية . وقد استخدم تقنية الشخصية العريضة في كل أفلامه التالية باستثناء فيلم واحد هو « الرجل الفلظ » . جاء بعد ذلك « هيكلي هاري » ( ١٩٥٥ ) الذي استلهم به تسليح سنووات من التعاون الثمير مع المؤلف الموسيقي برنارد هيرمان ( ١٩١١ - ١٩٧٨ ) ، كما استخدم الشخصية العريضة « فيستا فيجن » ، لكي يوحى بجمال الشرف في غابات فيرمونت ، التي كانت هي الخلفية لدراما الكوميديا السوداء المعلقة واللاذعة في آن واحد ، حول جثة ترفض أن يتم دفنها لأن هناك شعلة ما يعود إلى إخراجها للمرة الأولى . وفي نفس العام أعاد هيتشكوك صنع فيلمه « الرجل الذي كان يعرف أكثر من اللازم » ، هذه المرة من خلال فيلم مهجر ذي ميزانية كبيرة ، مستخدماً موسيقى برنارد هيرمان الخيرة ، ومساعد المظارة التي تم تصويرها في المغرب ولندن . وعلى الرغم من أن هذا الفيلم كان نسخة معدلة لتوائم الزمن المعاصر ، إلا أنها ظلت تحتفظ بمشهد قاعة البورت هول ، وإن بعت أكثر حطة من خلال الشاشة العريضة ، ويقام هيرمان بنفسه بقيادة أوركسترا لندن السيفرني للكون من مائة عازف لآداء موسيقى « كائنات السحاب العاصف » لأثر بتجاني على شريط الصوت المجسم ذي القنوات الست . ولقد حقق الفيلم - الذي كان قريباً إلى قلب هيتشكوك - نجاحاً عالياً في شباك التذاكر بفضل جمال التصوير اللائق بطريفة « فيستا فيجن » ، حتى أنه ألقى بعض تجارب هيتشكوك الجذابة ، مثل استخدامه للتوليف في العادي ، والذي سوف يستخدم فيما بعد على نحو أكثر تأثيراً في فيلمه « الدوار » . ( يعتمد التوليف على ما يسمى بالخط الوعسي الذي يتوزع في ناحية واحدة من المشهد ، وهو ما يسمى « بقاعدة المائلة وثمانين درجة » ، لكن هيتشكوك تجاوز عن هذه القاعدة ، وأسس ما يسمى « بمونتاج الـ ٣٦٠ درجة » ، وهو بذلك يحصل اليمين يساراً في اللقطة التالية مما يؤدي بشكل متصه إلى إحساس المشاهد بلفظ الاتجاهات ومن ثم الإحساس بالدوار ) . وكأما كان هيتشكوك يريد أن يفكر عن أسرار الابداع في هذا الفيلم ، لهذا قدم فيلمه التالي بأسلوب شبيه تسجيلى ودود استخدام الشاشة العريضة ، في فيلم « الرجل الفلظ » ( ١٩٥٧ ) ، والذي يعود حول القبط بطريق الخطأ على أحد الرجال وسجنه . وقد تم تصويره بالأبيض والأسود في مواقع حقيقية في مدينة نيويورك ليكون آخر أفلامه لشركة وأول .

ولي عام ( ١٩٥٨ ) . أخرج هيتشكوك فيلمه « دوار » الذي تم تصويره بالفاشة المرفضة « فيستا فيجين » في مواقع حقيقية من سان فرانسيسكو ، وهو الفيلم الذي يعتبره أغلب النقاد أعظم أفلامه وأكثرها شعاعية من الناحية البصرية . وعلى الرغم من أن الفيلم يتبنى نمط أسلوب الطير المسمى ، والتشويق البوليسي ، إلا أنه يعكس أيضا قصة رومانسية قام باقتباسها بذلك اليكس كويل وصامويل تايبور ، من رواية « من بين الأموات » من تأليف بير بوالسو وتوماس نارسيساك . الكلدوين كتب أيضا رواية « الشياطين » - التي نرى في الفيلم سكوتى ( جيسن ستوارت ) وهو خبير شرطة سابق ، أصابه الخوف المرضي من الأماكن المرتفعة - وهي ثم الدوار - بعد أن تسبب بعض المصادفة في سقوط أحد زملائه من فوق أحد الأسطح . مما أدى إلى موته ، وهو الحقائق التي نعرفها في التسعين ثانية الأولى من الفيلم من خلال مشهد مونتاجي غير عادي يتضمن خمس وعشرين لقطة ، أن ذلك يجعله يستحيل من السهل . ولكنه يقبل على مضض مهمة يستأجره لها أحد محارفيه الأتريه الذي يدعى جافين اليستر . لكن يتعقب زوجته مادلين ( كيم نوفاك ) ، التي تعتقه أنها تجسد جدتها الإسبانية كارلوتا فالدير . التي كانت امرأة عطيفة لكن حياتها القاسية أدت بها إلى الجنون والانتحار . أن سكوتى يتعقب مادلين في الطرق الدالية المنحدرة في سان فرانسيسكو ، كما أنه ينقذها مما يبدو أنه محاولة انتحار من فوق جسر جولدن جيت . وخلال ذلك يكتشف سكوتى أنه قد وقع في حبها ، لكنها تموت - أو هكذا يبدو - بالقاء نفسها من برج الأجراس في كنيسة إسبانية قديمة . ويبدو أنها نجت في تلك المحاولة لأن أصابة سكوتى بالدوار على سلم هذا البرج جعلته عاجزا عن إيقافها وانقاذها . وهكذا يستولى عليه الشموخ بالذنب لأنه يشعر أنها ماتت بسبب إهماله مما يجعله يقف على حافة الجنون ، لكنه يقضي بعد ذلك .

في المشاهد اللاحقة ، كان ما يزال يشعر بالفقدان المؤلم لحبيبته التي لم يستطع إنقاذها ، لكنه يكتشف لقطة تعمل بمثابة في أحد المحلات وتدعى جردى ، تشبه إلى حد مدهل حبيبته مادلين ، على الرغم من أن مادلين كانت أمة رومانسية ، بينما تبدو جردى امرأة عادية خائفة . وهكذا يقضي سكوتى بقية الفيلم وقد استحوذت عليه فكرة أن يعود غاي صورة محبوبته التي ماتت في المرأة التي عثر عليها . في الحقيقة لم تكن المرأتان إلا امرأة واحدة قامت بخداع سكوتى نفسه ، عندما قامت بدور المرأة المتحيرة داخل خطة القتل الكئيبة التي وضعها الزوج اليستر ، وهي الحقيقة التي يكشفها هيتشكوك للمتلرج بعد ثلثي

الفيلم ( ولكن سكوتى يظل جاهلا بها ) . وهكذا فإن هيتشكوك يعظم التسويق المتعدد لكي يقوم المتفرج بالتركيز على الجو النفسي لشخصية البطل . وحالة الاضطراب التي استولت عليه ، ( بل ان حالة مضايقة تستول على جودي ، ايضا ، التي ولعت في حبه ) ، لذلك فإن سكوتى يبدو وكأنه مفتتح بأن مادلين ما تزال في قيد الحياة . وكلما كان يقترب من هذا الوهم يبدو وكأنه يبتعد أكثر من الحقيقة لأن مادلين التي كان يتصورها لم تكن موجودة أبدا في أي وقت من الأوقات ، وإنما كانت الرب التي ممثلة في فيلم تتكرر في עוד شخصية أخرى . إذن فإن حالة « المواراة التي تصيب سكوتى ليست مجرد حالة مرضية ، لكنها تحول دراميا إلى ذلك المتاع من الصورة وشيئتها . وهو ما يؤدي إلى نتيجة حتمية متعا يحاول الداع جودي بأن تمثل أمامه ما فعلته مادلين في لحظات اختصارها . ليكتشف الحقيقة المرعبة بأنها كانت امرأة واحدة منذ بداية الفيلم . وهكذا يقضى من « الموار » ، ليقوم بجرحها إلى قمة برج الأجراس حيث « ماتت » مادلين . لتسلط جودي - مادلين ، وتلقى - هذه المرة بشكل حقيقي - حنقا ، لا يمكن لأي اختصار لهذه الحكاية أن يفي بوصف ذلك البناء المقعد الذي يشير به الفيلم . والذي تتروى فيه أصداء لثيمة الحب الذي يحاول أن يظهر الموت ، وهي الثيمة التي تكررت كثيرا في فن السرد في الغرب مثل « روميو وجولييت » لـ « شكسبير » ، و « مرتفات ويلونج » لـ « لايبلي برونتي » ، و « تريستان وايزولده » لـ « ريتشارد فاغنر » . كما أن موصلتي ميرمان تؤكد هذه الأصداء عندما تقوم بعزف نغمات عالية غير متوافقة تلعب الألحان الأوركستراية الهائلة المكتسبة من أوبرا لـ « فاغنر » ذاتها ، خاصة لحنها المكتامي المعروف باسم « للحب - الموت » .

لقد كان بناء فيلم « دوار » يحته في عناصره البصرية والسيميائية على سلسلة من الدوامات الثابتة ، التي تعمق دخول سكوتى في دوامة روحية نشأت عن اشتياقه الرومانسي لمادلين ، التي كانت تمثل سرابا بعيدا كلما ناله له استعالة الوصول إليه فانه يزداد له اشتياقا ، لذلك فإن الدوار يصبح صورة ورمزا لهذا الاشتياق ، والذي يترجمه هيتشكوك - لكي يشعر به المشاهد بشكل بصرى - في عدة مشاهد من الفيلم من خلال اللقطات التي تتناقل فيها حركة الكاميرا فوق التلسكوب مع حركة عجلة الزوم . ( استخدم هيتشكوك لقطات يتم تصويرها من أعلى برج الأجراس في الكنيسة ، ليقوم من خلال حركة الكاميرا فوق قضبان بالابتعاد ، بينما يقوم في نفس الوقت بالاقتراب من خلال حركة عجلة الزوم العكسية ، وبذلك فإن المنظر لا يتغير ، لكن المنظور يتغير عندما تبدو أعداد الأشياء وكأنها تلتوى وتعود حول نفسها ) . وهي الحركات

الخاصة التي استطاع فريق العمل الخاص بهيتشكوك تحقيقها كلما كان مسكوني يحصل من أجل في الهوة العميقة الموجودة في الأسفل ( مثل لفظة للسارع من فوق أحد الأسطح ، أو تساق برج الأحراس من فوق أعلى السلم ) ، كما أن مسكوني يرى « مادلين » للمرة الأولى بعد موتها في أحد المطاعم ليلاوم هيتشكوك باستخدام التوليف من ٣٦٠ درجة ، التي ينتهك قواعد هولبرود الكلاسيكية ، كما يجملها موجودة في مكان متخيل ليسب في الحقيقة موجودة فيه أبدا - إن هذا التوليف النرامي الذي يتفاعل مع لقطات الكاميرا الذاتية - من خلال تصوير بيركس - بالإضافة للاستلوب الخاص في استخدام الضوء ، هي الأساسيات الجمالية التي استخدمها هيتشكوك لكي يجعل المتفرج يتوحد مع رؤية مسكوني في رؤيته الخاصة كاديين ، أو بكلمات أدق ذلك السخ النفس الذي صممه بنفسه لمحبوبته الرومانسية . لكن هذا التوحد بيننا وبين مسكوني يتوقف عندما تكشف جودي من خطبة الحرية ، لأننا نراه عندئذ انسانا مريضا بأوهام لا وجود لها ، وعاجزا كما يقول نفسه إلى الهلاك . ويلاحظ الناقد روبين وود - الذي كتب أول دراسة جادة باللغة الإنجليزية عن هيتشكوك في كتابه « الألام هيتشكوك » ( ١٩٦٥ ) - أن التلث الأخير من فيلم « دوار » يظهر واحدا من « أكثر التجارب إيلا واثارة للاضطراب التي عاشها المتفرج في أي فيلم سينمائي » ، وأنها ملاحظة صحيحة بلا جدال ، لأننا قد عشنا مع مسكوني في قصته وأحلامه الرومانسية قلدا كبيرا من التعاطف خلال الجزء الأكبر من الفيلم ، لذلك فلأننا تجربة مرعبة إن انتهى منه باكتشاف أنها لم تكن إلا أسلما بشكل ينتهك كل ما تعودنا عليه في فنون السرد والروايات والأفلام . إن الأمر يبدو ليس فقط كما لو أنه لم استلأنا من النهاية السعيدة على طريقة هولبرود ، ولكننا أيضا لم نجد الشعور بالتطهير والارتياح الذي نجده في التراجيديات الكلاسيكية ، فعندما ينتهي الحوار يوضح أن الألام والموت لم يكن لهما أي معنى ، وكان الفيلم يحاول أن يوحى أنه طريق يثور على نفسه ، وعندما يشرف على نهايته فإنه يوشك على البداية من جديد ، لذلك فإن فيلم « دوار » لا يسود فقط حول قصة الخداع الكامن داخل قصة حب رومانسية ، ولكنه يضع يد أيضا على الخداع الكامن داخل التقاليد السردية في سينما هولبرود ، وذلك عندما يقدم لنا بطلا حشا وشميلا ومطلقة كاذبة محتالة ، بالإضافة إلى أنه يرفض أن يصل إلى نهاية ، أو بالأحرى يفضل أن يطلق الدائرة داخل رحلة واحدة في مسار لولبي صاعد . كما أن الفيلم في مستوى أصق يكشف من حيلة أكثر صموية وإيلا : أن النهاية العتبية للبدالية الرومانسية - أو البحث الطوح ليا وراء السكن - ليست إلا المرهي

التي هي التي يبدأ بالعصا ، ويسير في طريق الانجراف وربما ينتهي  
بحب الموتى .

لكن غيلم • دوار • لم ينجح على المستوى النقدي أو الجماهيري عند  
عرضه • وليس صعباً أن نفهم السبب • لأنه عرض في نفس العام لنهي  
كأنت فيه الألام الجماهيرية هي • ساينارنا • و • جنوب الميسيك •  
المخرج جورج لوجان ، وكثيراً ما أعلن هيتشكوك عن الله من هذا الاستقبال  
القاتل لفيله • ووضح كل اللوم على كبولة سيوارت وقلة خبرة نوماك  
( مع أنها من الصفات الأساسية للمحسنيات الفيلم نفسها ) • لم يكن  
إدعاء هيتشكوك بذلك نوعاً من الاعراب عن اليأس • لكنه يوضح أن  
هيتشكوك لم يكن أميناً مع نفسه في هذا التفسير • فمن المؤكد أنه كان  
يفهم أنه يقامر بصنع هذا الفيلم التجريبي والعلمي لتجريب الأمر •  
ولقد قال كاتب السيناريو سامويل تايلور عن ذلك : • لقد كان هيتشكوك  
يعرف تماماً ما يريد في هذا الفيلم • وما يريد أن يقول • والطريقة التي  
يجب أن يعرض بها القصة على المتفرج • لقد أعطته المحسنيات والمجود  
الذي أراده • كما قمت بإنجاز التطور الذي للقصة • ولكن الفيلم كان  
فيلمه من الكادر الأول حتى الكادر الأخير • فقد كان موجوداً في كل لحظة  
عن الفيلم • وإن أي الساق كان يراه خلال عرض الفيلم كان يفهم ويشعر  
• كما فعلنا أنا • بأن هيتشكوك مستغرق في فيلمه حتى أطراف  
أصابعه •

وعلى أية حال • فإن هيتشكوك كان مصعباً على أن فيلمه التالي يجب  
أن يحقق نجاحاً جماهيرياً كبيراً • ولقد استطاع تحقيق ذلك تماماً في  
فيلمه « الشمال عن طريق الشمال الغربي » ( ١٩٥٩ ) • الذي عاد فيه إلى  
جو المطاردة المزدوجة الذكية • على طريقة فيلمه « ٣٦ خطوة » ( ١٩٣٥ ) •  
حتى أن فيلمه « الشمال • • • » يبدو أحياناً كما لو أنه يقدم محاكاة ساخرة  
للفيلم القديم • وقد كتب السيناريو له بقدر كبير من البراعة الأسلوبية  
أفريست ليمان ( ولد ١٩٢٠ ) • وقام بتصويره بيوكس بالمانشة  
المرضة • فيستا فيجين • لشركة « م • ج • م • » • ويحكي الفيلم قصة  
رجل إعلانات من نيويورك • يجد نفسه مطاردة عبر أمريكا بواسطة  
السلطات الحكومية وعصابة للجواسيس على الأسلحة النووية • ليتضمن  
الفيلم بعضاً من مشاهد هيتشكوك الكلاسيكية التي يبدو من أبرزها  
مشهد النهاية على حالة الجبل • بالمتن الدرامي والحرفي للكلمة معاً •  
لوق قمة جبل واشمور • وكذلك مشهد هجوم طائرة دش المبيدات على  
البطل وإطلاقها النيران عليه • وهو يجري وسط مزارع الدرة في أديانا •

كما أن الفيلم يقوم بتوظيف الرموز الفرويدية بقدر من التلاعب والتقليد مثل الأحلام الأوديبية ، بالإضافة إلى تأثير موسيقى برنارد هيرمان التي خلقت إحساسا بالتكامل الزمانى لى كل المشاهد مع الأحاسيس والمواقف والأفكار . لكنه اعترف هيتشكوك إلى كاتب السيناريو ليان خلال التصوير بما كان يريد : « هل تذكر يا أدنى ماذا تصنع هنا فى هذا الفيلم ؟ إن المخرج يبدو كما لو أنه آلة أوتومن عملاقة تقوم أنت وأنا بالزحف عليها . أننا نزحف فى لحظة ما تلك النعمة لنحصل على رد فعل محدد . وفى لحظة أخرى نزحف نملات أخرى لنحصل على رد فعل آخر . وربما لن نكون فى المستقبل مضطرين حتى إلى أن نصنع الأفلام ، فسوف تكون هناك الطاب كهرية فى مخ المخرج ، وكل ما سوف نفعله عنده هو أن نقوس على الأذنان ليصبح ( أورو ) أو ( آله ) وسوف نجعله يخطئ أو نجعله يسطك ، لن يكون ذلك دائما ؟ » .

سوف يكون ذلك هو ما فعله هنا فى فيلمه « سايكو » الذى كتب له السيناريو جوزيف ستيفانو فى التباس عن رواية روبرت هلويد ( وفى الحقيقة أن الرواية تعتمد على قضية حقيقية لقاتل سفاح ) . فقد كان هذا الفيلم أكثر الأفلام هيتشكوك بروحا وقامه . كما كان أكثر الأفلام هوليوود ذكاه . فقد قام هيتشكوك بإنتاج الفيلم بمبلغ ٨٠٠ ألف دولار مستخدما فريق عمله التليفزيونى لحساب شركة باراماونت . وقد تم تصويره بالأبيض والأسود بواسطة مدير التصوير جون راسل . وللمرحلة الأولى يبدو فيلم « سايكو » وكأنه التجسيد العلمى لموسى عشق الموتى الذى بدأ فى « دوائر » . كما كان الفيلم انتقاما وحشيا من النقاد . قبل أن ينتهى الثلث الأول من الفيلم الذى لمصاطف فيه مع البطلة الجميلة والجذابة ( جانيت لى ) ، والنسب تهرب من الشرطة لسرقها ٤٠ ألف دولار من رئيسها . يصطحب الفيلم بمصرع البطلة بطلات الاسكن وهى ثلاث حوامل فى أحد قساذق الطريق الصفرة ، لى مشهد مونتاجى مرعب ومتلاحق لا يستغرق إلا ١٥ ثانية . وهو المشهد الذى يعتقد بعض النقاد أنه يقف جليا إلى جنب مع مشهد سلام أوديسا فى فيلم أيزنشتين « الكدوة بوتسكين » .

وفى الحقيقة أن فيلم « سايكو » قد أثر كثيرا فى التلاعب بالادوات السينمائية . لذلك ، فإنه - مثل بوتسكين - يمكن اعتباره تجربة ناجحة ومثيرة أراد بها هيتشكوك أن يخلق تأثيرا مميذا لدى الجمهور ، ويثير لديه ردود فعل محددة . فإن التخليط العقيق الذى قام به هيتشكوك لمشهد الاغتياى بالاسكن ليس إلا تحقيقا عمليا وحرفيا عاهرا لخدمة « كوليفوف

« ليزنشتين » في المونتاج . فالتشبه يحتوي على ٨٧ لقطة جديدة للصر  
تلاحق وتبادل بسرعة جديدة ، لكن تشبه باننا تشاهد على الشاشة  
جريمة قتل غتيلة ووحشية بشكل مرعب ، لكننا في الحقيقة لم نر السكين  
وهي تغترق اللحم الا في لقطة واحدة ، ودون ان تكون هناك اية دماء .  
ولقد تكامل المونتاج تكاملا دقيقا مع أصوات الفبوليفات الصارخة المنقطعة  
لموسيقى برنارد هيرمان ذات النضات الحادة ، لقد كان هيتشكوك في  
البداءة يريد أن يستخدم مؤثرات صوتية طبيعية لمشبه القتل ، لكن  
هيرمان ألغى بالحوار المأثري بأن الموسيقى سوف تحقق تأثيرا أصغر .  
صنا يوضح نموذجنا فنيا راقيا للملاحة الفنية بينهما ، والتي بدلت عدة

• مشاكل حارث • ( ١٩٥٦ ) وحتى • مارتى • ( ١٩٦٤ ) • هناك أيضا  
جريمة قتل ثانية جاءت في وقتها تماما لتصل المخرج على نحو مثير ، حتى  
انها تظل تحقق نفس الصدمة مهما كان عدد المرات التي يشاهد المخرج  
ليها الفيلم ، لفترة بعد أخرى يستخدم هيتشكوك كلا من الكبير والصغير والوثائق  
لكن يطبخ المخرج ، عندما يعود بشكل سينمائي الى العديد من الطرق  
الفرعية المسدودة ، وعلى الشاشة بعناصر بصرية تعرف نظره عن الموضوع  
الأصل . كما أنه يقدم في هذا الفيلم أكثر القصص كتابة في تاريخ سينما  
الفنية كله ، لسفاح السكين نورمان بيتس ( أنطوني بيركنز ) هو صبي  
• دلوعة أمه • يصاب بالمرض النفس ويعيش في بيت كتيب مع حنة أمه  
المحتللة ، والتي ماتت قبل التي نشر علما على يديه ( أو هكذا يقال لنا في  
نهاية الفيلم عن طريق الطبيب النفسى الذى يعمل مع الشرطة ) . وقد أثر  
هذا الفيلم استمزاز النسل في عام ( ١٩٦٠ ) ، فأصبوا عن رعبهم من  
« النزعة الكلية القاسية فيه . لكن براعته التقنية تجعله اليوم واحدا من  
أهم الأفلام الأمريكية في فترة ما بعد الحرب . كما أن سوداويته وكتابته  
تبدوان الآن أكثر معاصرة ( بالطبع كانت هناك أفلام ظهرت كاجزاء لاحقة  
للفيلم ، ولا ندرى ان كان شيئا طبييا ام سينما أن يصبح نورمان بيتس  
شخصية مشهورة لدى الجمهور الأمريكى . ولقد قدم المخرج رينهارد  
فراكتكين فيلمه • سايكو - ٢ • ( ١٩٨٣ ) ليحكى عن إطلاق سراح نورمان  
من المصحة العقلية بعد عشرين عاما من ارتكابه لجرائمه ، التحول في  
الفيلم الجديد الى ضحية . كما ان الممثل أنطونى بيركنز قام بتثيل  
واخراج فيلم • سايكو - ٣ • ( ١٩٨٦ ) ، لنقدم توبع التمايليات على  
دعوى السينما الأمريكية ، لكنه يفصح عن تأثر ذلك بأسلوب هيتشكوك ،  
بالإضافة الى أنه كرر بعض المشاهد المشهورة من أفلام هيتشكوك الأخرى ،  
وبالطبع قام بيركنز بتثيل شخصية بيتس في كل الأجزاء ) . وعنده  
عرض الفيلم في عام ١٩٦٠ . كان إثنائى من ناحية الإيرادات بعد فيلم

« بن هور » للمخرج المثقل بالخوف والتفاصيل التاريخية . وقد تم ترشيح « سايكو » لجائزتي أوسكار عن الإخراج وعن التصوير بالأبيض والأسود . لكنه لم يحصل على أي منهما ( بينما حصل عليها « بن هور » ) ، لكن الفيلم استطاع أن يحصل ما يزيد على ١١ مليون دولار في عرضه الأول .

كان هيتشكوك منذ أواخر الأربعينيات قد أصبح واحدا من أهم عملاء مكتب وكلاء المخابرات ام . سي . آيه . ، واستطاع أن يقيم علاقة صديقه حميم مع رئيس الوكالة لين وايز مان ، الذي سوف يترك أورا كبيرا على حياة هيتشكوك الفنية . فقد قام ويز مان في عام ١٩٥٥ بمقابلة صديقه مع شركة « سي . آيه . إس » التلفزيونية يقرم هيتشكوك بمقتضاها بإنتاج برنامج أسبوعي من نصف ساعة يحمل اسمه ويحتوي على فيلم تلفزيوني قصير . وقد استطاع هذا البرنامج بين عامي ١٩٥٥ و ١٩٦٠ أن يصبح من أنجح البرامج وأكثرها مشاهدة في تاريخ التلفزيون على الإطلاق ، لكن هيتشكوك لم يخرج بالفصل الا عشر سنة حقة . الا أن ظهوره الدائم في بداية الحلقات جعله شخصا معروفا على المستوى القومي ، كما جعله غنيا أيضا . فقد أصبح يرتضى هذه الصفقة الهريك الثالث في الشركة التلفزيونية ، مما أتاح له نوعا من الحرية في إنتاج أفلامه التالية . وفي الحقيقة أنه ليس هناك مخرج آخر في أمريكا كان يمكنه إنتاج فيلم « دوار » بميزانية ضئيلة ونجوم مشهورين في عام ( ١٩٥٨ ) . كما لم يستطع مخرج آخر أن يحصل على ترشيح جوائز الأوسكار لفيلم قليل التكلفة وشديد القناعة مثل « سايكو » في عام ( ١٩٦٠ ) . لقد نجح هيتشكوك بالفعل في استثمار نجاحه التلفزيوني لكي يتجمع في كل نشاطات حياته الأخرى ، وخاصة عندما بدأ كانه قد وهب كل حياته وفكره وماله لصناعة الأفلام .

وبعد امتلاك هيتشكوك لتلك الحصص الكبيرة من أسهم شركة « ام . سي . آيه . » قام بإنتاج كل أفلامه التالية لحساب شركة يونيفرسال . وكان أول هذه الأفلام « الطيور » ( ١٩٦٣ ) الذي استغرق ثلاث سنوات لإتمامه . وبدا في زمن عرضه كأنه تجربة خالصة في التكنيك . وقد كتب السيناريو أيضا من قصة قصيرة لداني دى هوربيه . ويحكى عن هجوم وحشى للابن الطيور على شاطئه بالقرب من رصيف بوردوفا في كاليفورنيا ، وهو الهجوم الذي عانى منه آلاف من القاطنين من هذه المنطقة . وقد تميز الفيلم بالآثار الخاصة ( التي تحتوي على ٢٧١ لقطة خداع سينمائي ) . والتي قام بتفيلها هيتشكوك بالاشتراك مع أب



اوبركس ( ١٩٠١ - ١٩٧١ ) ، الذي كان واحدا من اعظم فنانى التصوير  
 لدى شركة ديزنى ، كما تميز الفيلم ايضا بتسريط الصوت الاليكترونى  
 للزيج الذى قام بتحقيقه وتسجيله رينى جوسمان مع اوسكار صالا .  
 لكن الفيلم كان بطىء الايقاع حتى بدأت لشراب الطيور فى الهجوم ، كما  
 انه اقسم ايضا ببعض السمات الشكلية غير المعتادة ، لذلك يميل النقاد  
 اليوم الى رؤية فيلم « الطيور » على انه جزء من ثلاثية تضم « الدوار »  
 و « سايكو » ، وهى الثلاثية التى تقدم عالما أصبح ناقص الحس وأحرس ،  
 بسبب غشوش واضطراب للمشاهدين الانسانية ، وعلى الرغم من ان حجم  
 الطيور على المدينة قد تم ايجازه الجهر باستحسان جوليوود التقليدى ،  
 فان الجو العام للفيلم لا يقل فى تأثيره عن فيلم « الرجل الفلط » ، ولكنه  
 قال مصمم الديكور للفيلم انه كان يستوحى لوحة « الصرخة » للفنان  
 النرويجى ادمارد مونتي فى ذلك ، الاحساس بالعدم والكآبة واليئس فى  
 تلك البرية التى تتوأم مع الحالة النفسية الداخلية ، كان فيلم  
 « الطيور » عز أكثر أفلام هيتشكوك تكلفة فى الانتاج ، لكنه كان أكثرها  
 نجاحا ايضا ، لذلك استمر فى العمل مع النجمة تيبى هيدون ( ولدت  
 عام ١٩٣٥ ) ، فى آخر أعماله المهمة « مارنى » ( ١٩٦٤ ) ، الذى كتب له  
 السيناريو جاك بريسون الذى عن رواية ونستون براهام - وقد كان  
 الفيلم يشبه « الدوار » ، لانه يدور حول حالة من الاستحوذ يقع فيها  
 رجل فى حب امرأة مصابة بحالة عصبانية ( لها منا مرض جنون السرقة  
 الذى لا يفلح معه العلاج ) ، ويحاول البطل ان يعالجهها ، لكن الفيلم كان  
 انتقادات بسبب اصطناع طرائق التعويض الفوتوغرافى ، والديكور الخلفى  
 المرسوم فى بعض المشاهد على انه مناظر طبيعية ( وهذا كان هذا  
 الأسلوب الخاص قصودا فى حد ذاته ) ، لكن « مارنى » يعطى على  
 مشاهد مثيرة وجميلة ، تصور حالة الهلاوس ، وهى المشاهد التى ترقى  
 الى مستوى أفضل أعمال هيتشكوك ، كما انها تنتهى الى التروية التى  
 أطلق عليها فرانسوا تريفو « الافلام العظيمة التى تستخدم الأساطير بشكل  
 فعال » ، ومع ذلك فقد حقق « مارنى » فشلا بائسا فى شباك التذاكر ،  
 كما أصبح فيلم هيتشكوك الأخير ، الذى اشترك فيه مع ثلاثة من أهم  
 أعضاء فريقه الفنى فى مرحلته الأخيرة : المصور روبرت بيركس ، والمؤنتر  
 جورج تومارينى - اللذين توفيا بعد فترة قصيرة من استكمال « مارنى » -  
 والمؤلف الموسيقى برنارد هيرمان الذى أسست عليه شركة يونيفيرسسال  
 بالرم على عثم جنائرية « مارنى » ، والفنى قام هيتشكوك بفضله فى  
 ثوبه من الغباء .

صح هيتشكوك به ذلك فليدين من الجاسوسية في فترة الحرب ، كان الأول « الستار الممزق » ( ١٩٦٦ ) الذي يعتمد على سيناريو أصل من تأليف برايان لور ، وفيلم « توماس » ( ١٩٦٩ ) ، والذي كتب له السيناريو سامويل تايلور عن الرواية الرائجة من تأليف ليون يوريس . لكن حين التيلدين اطعوا نوعاً من تزايد للبالاة هيتشكوك يعرفه : « وربما الطهارة النفسية » لكنه عاد من جديد مع فيلم « الهياج الجنون » ( ١٩٧١ ) والذي قام بكتابة السيناريو له بشكل وثيق الطوني شافر عن رواية آرثر لايرن مع السلاعة يا بيكاديللي ، الوداج يا ميدان لانكستر . وقد كانت عودة هيتشكوك بهذا الفيلم قوية ، بفضل اجتماع موضوعيه الرئيسيين للطائفة المزدوجة والاستيطان النفسي ، بالإضافة الى استخدام العنكب بشكل حيوي وبراعة حرفية عالية . وبتناول الفيلم - الذي قام بتصويره جيل لايارد ، في مواقع حقيقية بمدينة لندن - مريضاً نفسياً جنسياً يقوم بخلق النساء برماتات عنقه . وعلى الرغم من أن الفيلم يوحى بكرة هية صيفة تجاه النساء ، كما أنه يحتوي على مشاهد القتل التي تتسم بنزعة بورتوجرافية ( والتي أوجبت قصر عرضه وقايباً على الكبار فقط ) ؛ فإن هذا الفيلم كان من أشهر أفلام عام ١٩٧٢ .

أما فيلم « حقة عائلية » ( ١٩٧٦ ) والذي كتب له السيناريو ارنست لينان عن رواية فيكتور كالبينج ، فقد عاد له هيتشكوك الى الكوميديا السوداء من خلال حكاية غريبة تضم حوادث الاختطاف والقتل والنزعة الروحية الزائفة . وهو الفيلم الذي حصل ظلالاً قوية من فيلم « الرجل الذي كان يعرف أكثر من اللازم » ( في نسخة عام ١٩٥٦ ) ، وفيلم « الشمال عن طريق الشمال الغربي » . وبينما كان هيتشكوك يقوم بمراجعة سيناريو فيلم « ليلة قصيرة » وهي قصة تمسوق عن الجاسوسية ، تمتد على الحياة الحقيقية لتعميل البريطاني جورج بلينك ، مات هيتشكوك في منزله في بيرلي هيلز يوم ٢٦ أبريل عام ١٩٨٠ .

لقد كان أسلوب هيتشكوك في الانتاج أسلوباً شديداً المعروفة ، حيث كان يقوم بالاعتماد المسبق بكل تفاصيله قبل أن يبدأ في الانتاج ، بدءاً من التصوير الأول للفيلم وحتى إعداد السيناريو التكليفي والمرسوم لكل اللقطات ، وتخصيص كل قنوات الانتاج المطلوبة ، قبل أن تدور الكاميرا لتصوير اللقطة الأولى من أي فيلم . وبذلك كان هيتشكوك يمارس نوعاً فائقاً من السيطرة الكاملة على كل أفلامه الروائية الثلاثة والخمسين التي صنعها بين عامي ١٩٢٥ و ١٩٧٦ ، حتى عندما كان يعمل مع أشخاص



الزرقاء ، ( ١٩٨٦ ) ، من إخراج ديفيد لينش ، وإن نتيجتي سلسلة المقارنات. في هذا المجال ، لقد كان ميتشوك فنانا أصيلا وكانت حياته هي أنه ، كما أنه ليح - ربما أكثر من أي فنان في هذا القرن - لم أن يجعل بطوليه وديبلومه وأحلامه جزءا من انفسه الشخصية لتسليحهم للتخرجين .

### جورج كيوكور ، وليام وايلر ، فرانك كاپرا

هناك ثلاثة مخرجين لهم أهمية تاريخية يبرزوا في هوليوود خلال الثلاثينيات ، على الرغم من أن أعمالهم كانت أقل في عددها وتماسكها من أعمال المخرجين الأربعة السابق ذكرهم ، كان الأول هو جورج كيوكور ( ١٨٩٩ - ١٩٨٣ ) الذي جله إلى هوليوود قادما من عالم بروودواي ، لمعمل في البداية مغرعا للحوار مع كل من المخرجين لويس مايلستون وارينست لوبيتش ، قبل أن يخرج فيلمه الأول في عام ١٩٣٢ ، فاتورة الطلاق ، بطولة كاترين هيبورن وجون باريمور ، وقد أصبح معروفًا بأنه واحد من أكثر العرفيين براعة في السينما الأمريكية ، عندما قدم سلسلة من الأفلام الكوميديّة ذات الطابع المميز ، والأفلام المكتسبة بضائة عن بعض الأعمال الأدبية - ولقد كانت لدى كيوكور نزعة واضحة تميل إلى الديكور الأنيق ، والحوار الرشيق ، وقادة على إدارة النجبات في التمثيل ، مما جعل البعض يطلق عليه « مخرج النسخة » ، ولكن موهبته الحقيقية تتجلى في هذا المصطلح السافر - وقد ظل كيوكور يعمل لدى شركة « م . ج . م » وحدها طوال الثلاثينيات والأربعينيات ، ولكنه بدأ بالعمل بالقطعة لدى الشركات الأخرى بعد الحرب العالمية الثانية ،

ومن بين أفلامه المهمة « العشاء في الثامنة » ( ١٩٣٣ ) ، « ثناء صبرات » ( ١٩٣٧ ) ، « ديفيد كورفيلد » ( ١٩٣٥ ) ، « غادة الكاكيلا » ( ١٩٣٦ ) ، « إجازة » ( ١٩٣٨ ) ، « قصة فيلادلفيا » ( ١٩٤٠ ) ، « مصباح الفلا » ( ١٩٤٤ ) ، « ضلع آدم » ( ١٩٤٩ ) ، « مولود بالأمس » ( ١٩٥٠ ) ، « النوع الذي يتزوج » ( ١٩٥١ ) ، « بات ومايك » ( ١٩٥٢ ) ، « يجب أن يحدث لك » ( ١٩٥٤ ) ، « مولود نجمة » ( ١٩٥٤ ) ، « البنات » ( ١٩٥٧ ) ، « سيدتي المهيبة » ( ١٩٦٤ ) ، وهي الأفلام التي حملته حديرا بأن يفوز بجائزة الأوسكار عن إنجازاته في الإخراج طوال حياته الفنية - وكانت جميع هذه الأفلام تتسم بالرشاقة والانتاعة وبالأداء السارح لبعض من أهم الممثلين والممثلات الموهوبين في السينما

الأمريكية ، والذين استمتع العديد منهم الجوائز عن أدوارهم في أفلام  
 كيكو كور ، مثل جون باريمور ، بيبي بارلو ، مايي ديسلي ، جريس  
 جازبو ، كاترين هيبورك ، كلاري جرانت ، نورما تيجر ، جران كرافورد ،  
 روزاليند راسل ، جيمس ستيوارت ، انجريد بيرجان ، شارل بوايه ،  
 جودي هوليداي ، سينسر ترابي ، جيبودي جازلانده ، جلال ليمون ،  
 جيمس ماسون ، واودري هيبورن . وفي الحقيقة لأن أعمال كيكو كور  
 لا توضح عن رؤية شخصية قوية ، ولكنها تنقسم بتمسك ملحوظ في  
 ذكائها وحساسيتها وذوقها . وقد فاز في عام ١٩٨١ بجائزة جريفيث  
 من نقابة المخرجين الأمريكيين ، كما أنه بفيلمه « غني ومشهور » ( ١٩٨٢ )  
 أصبح أكبر مخرجين سناً على الإطلاق الذين صنعوا فيلمًا لشركة كبرى ،  
 كما فاز الفيلم بجائزة الأسد الذهبي في فينسيا في نفس العام .

كان وليم وايلر ( ١٩٠٢ - ١٩٨١ ) مخرجًا أمريكيًا مشهورًا . وقد  
 بدأ حياته الفنية بإخراج أفلام الوسترن من « حرف ب » ، وأفلام قصيرة  
 أخرى لحساب خاله كارل لايملي في شركة يونيفرسال . ليبدأ في  
 عام ١٩٣٥ العمل لدى صامويل جولدوين ، ويكتسب شهرة لفيلمه على  
 الاقتباس المحكم لأعمال الآخرين . وكان من أشهر تلك الأعمال  
 مسرحية « ساعة الأطفال » من تأليف ليليان هيلمان ، والتي قسمها وايلر  
 في فيلم « هؤلاء الثلاثة » في عام ١٩٣٦ . وأعاد إخراجها باسمها الأصلي  
 في عام ( ١٩٦٢ ) ، كما اقتبس مسرحية ميدي كينجسلي « الطريق  
 المسدود » عن سيناريو ليلمان ( ١٩٣٧ ) . وكذلك مسرحية هيلمان  
 « النعالب الصغرى » ( ١٩٤١ ) . كما قدم أفلامًا مقتبسة عن روايات  
 مثل « دودزوث » ( ١٩٣٦ ) ، « مرتفات ويندنج » ( ١٩٣٩ ) ، « مسز  
 هينر » ( ١٩٤٢ ) لحساب شركة « م- ج- م- د- ه- الوديعة » ( ١٩٤٩ )  
 لحساب باراماونت عن رواية هنري جيمس « ميمان واشنطن » ، بالإضافة  
 إلى اقتباس مسرحيات أخرى مثل « جيرى بل » ( ١٩٣٨ ) ، « القطب »  
 ( ١٩٤٠ ) لحساب وارنر . وقد شارك في أغلب تلك الفترة المقصود  
 الفوتوغرافي البارز جريج تولاند الذي قام بتجريب التصوير باستخدام  
 البؤرة العميقة في أفلام وايلر ، مثل « مرتفات ويندنج » و « النعالب  
 الصغرى » ، قبل أن يستلهمها ببراعة فائقة في فيلم أوسون ويلز  
 « المواطن كين » ( ١٩٤٩ ) .

وكان فيلم « أجمل سنوات حياتنا » ( ١٩٤٦ ) هو آخر أفلام وايلر  
 لحساب جولدوين ، وهو الفيلم الذي لال منها كبيراً عند عرضه ، كما  
 حصل عددًا من جوائز الأوسكار ( وهو ما حدث مع فيلم « مسز ميتير »

أيضا قبل ٤ سنوات. ، فعل الربيع من أن « أجمل سنوات حياتنا » يبدو تقليديا ، إلا أنه يضع يدراهما مؤثرة تتناول مشكلات الناس العادية الذين يحاولون التوافق مع الظروف الجديدة للحياة الأمريكية في فترة ما بعد الحرب . ولقد أدت سمعته للطمخية التي اكتسبها بالعلامه خلال فترة الحرب التي مواسلته لانخراج مشروعات متطخمة خلال الخمسينيات ، والتي وصلت الى ذروتها مع الافلام التجارية ذات الايرادات الهائلة ، والتي اخرجها بالشاشة العريضة مثل « البلد الكبير » ( ١٩٥٨ ) ، لحساب « الفاتون المتحدون » و « بن هود » ( ١٩٥٩ ) لحساب « م. ج. م. » ، والذي سجل ولما فيسيفيا لم يحفظه فيلم آخر يحصلوه على لحظى عشرة جائزة كبرى للأوسكار . وعلى الرغم من ذلك ، فقد استمر خلال تلك الفترة في تقديم أعمال جديدة بالاهتمام ، كان أغلبها لحساب باراماونت ، مثل فيلم « قصة بوليسية » ( ١٩٥٩ ) ، وهو فيلم مغامرات يتميز بالقسوة والخطوة المروية ، وفيلم « كاري » ١٩٥٢ المقتبس عن رواية دوايزد التي تنتمى الى نهاية القرن التاسع عشر ، وفيلم « الساعات الياالة » ( ١٩٥٥ ) ، الذي يدور حول دراما مؤثرة معاصرة ، وفيلم « اجازة رومانية » ( ١٩٥٣ ) بأسلوبه الكوميدي الرومانسي المرح . وكذلك الفيلم غير التقليدي خلال فترة الخمسينيات « اغراء حميم » ( ١٩٥٦ ) ، وهو الفيلم الذي يدور حول عائلة من جماعة الكويكرز في ولاية انديانا تحاول أن تعيش في سلام خلال أحداث الحرب الأهلية . ولقد قام وايلر خلال الستينيات باستعادة بعض السمات التي تميز بها خلال الفترة الأولى من حياته الفنية بأفلام مثل « جلعج الفراشات » ( ١٩٥٦ ) ، والمقتبس اقتباسا جيدا عن رواية جون فاولز . لكن فيلسيه « فتاة مرحة » ( ١٩٦٨ ) و « تحرير ل. ب. جونس » ( ١٩٦٩ ) ، لم يستطعا أن يحاسبا كثيرا في استعادة شهرته الأولى . ومع ذلك فقد تم اختيار وايلر في عام ١٩٧٥ لجائزة جمعية الفيلم الأمريكية من الجائزة التي طوال حياته ، وخاصة في فترته الأولى .

لما في لك كاري ( ولد عام ١٨٩٧ ) فقد هاجر من صقلية مع عائلته الى نوس انجلوس في عام ١٩٠٣ ، حيث حصل على شهادة في الهندسة الكيميائية من معهد التكنولوجيا في كاليفورنيا . وبعد عجزه عن الحصول على عمل مناسب في هذا المجال ، ذهب ليعمل كاتباً للكتات والسر الكوميدي لدى حال دوش وماك سينيمته ، ثم هاري لانجودن . الذي كتب له الفيلم الناجح « ثرايب » ، ثرايب ، ثرايب » ( ١٩٢٦ ) كما أخرج له أيضا « الرجل القوي » ( ١٩٢٦ ) و « سراويل طويسلة » ( ١٩٢٧ ) . وعندما انتهى التعاون بينهما بسببه اختلاف طموحاتهما

الإبداعية ، ذهب كايبرا ليعمل لدى هاري كور في شركة كولومبيا ، حيث صنع أول فيلم ناطق للشركة وهو « قضيب دوبرمان » ( ١٩٢٩ ) ، وسلسلة جماهيرية من أفلام المغامرات التي تدور حول أسلحة الجيتي المختلفة مثل « الغواصة » ( ١٩٢٨ ) ، « الطائرة » ( ١٩٣٠ ) ، و « المنطاد » ( ١٩٣١ ) . ولقد أخرج كايبرا في عام ١٩٣١ أول أفلامه مع كاتب السيناريو روبرت ريسكين « الشفرة ذات الشعر البلاتيني » والذي قامت بطولته النجمة هارلو ، ليبدأ فترة من التعاون قدما فيها أعظم الأفلام العواد ( الكرة اللولبية ) الكوميدي لشركة كولومبيا مثل « صيفة ليوم واحد » ( ١٩٣٣ ) ، « حث ذات ليلة » ( ١٩٣٤ ) ، « مستو ويلز يذهب إلى المدينة » ( ١٩٣٦ ) ، « لا يمكن أن تأخذها معك » ( ١٩٣٨ ) ، و « مستو سميت يذهب إلى واشنطن » ( ١٩٣٩ ) ، بالإضافة إلى الفيلم الخيال دي الميزابة الهائلة ، والذي يتحدث عن عالم المهينة الفاضلة « الأنتق المفرد » ( ١٩٣٧ ) . وقد حصل كايبرا على جوائز الأوسكار عن الإخراج لثلاثة من هذه الأفلام ، حتى أنه قد أصبح عند نهاية عقد الثلاثينيات واحدا من أكثر مخرجي هوليوود شهرة ، وهو ما دفعه إلى تكوين شركة مستقلة بالاشتراك مع ريسكين لإنتاج وتوزيع فيلمه التالي « قابل جون دو » ( ١٩٤١ ) ، وهو فيلم يدور حول أمولة تناقض الفاشية ، لكن الفيلم لم ينجح فانتهد بذلك علاقة كايبرا وريسكين .

وخلال الحرب العالمية الثانية التحق كايبرا بالجيش ليصبح رئيسا لوحدة السينما المشاة حديثا في سلاح التوجيه المنوى ، حيث أصبح منتجا ومخرجا لسلسلة الأفلام التسجيلية المتميزة « ثلاثا تطرب ؟ » ( والتي سوف نناقشها في فصل لاحق ) ، وهي السلسلة التي كان الهدف من إنتاجها هو تعليم وتلقين رجال الخدمة العسكرية ، ولكن الرئيس روزفلت لم يرضى هذه السلسلة المكونة من سبعة أفلام في دور العرض الصادية في كل أنحاء البلاد ، بسبب قدرتها الصعبة على التأثير في الجماهير ، وقد فاز كايبرا برابع جائزة للأوسكار له من « مقدمة للحرب » ( ١٩٤٢ ) ، أولى حلقات هذه السلسلة ، وبعد انتهاء الحرب بشهور ، حاول كايبرا مرة أخرى العودة للإنتاج المستقل بتأسيس « شركة أفلام ليرني » بالاشتراك مع جورج ستيلنس دوليم وايلر ، وهي الشركة التي قدم لها كايبرا فيلمين قبل بيعها لشركة باراماونت في عام ١٩٤٧ ، وهما « أنها حياة رائعة » ( ١٩٤٦ ) ، و « حالة من الاتحاد » ( ١٩٤٨ ) ، واللذان فشلوا تجاريا ، وبعد أن قدم كايبرا فيلمين من بطولة بيج كرومبي ، وهما « السفر على ظهور الخيل » ( ١٩٥٠ ) و « هنا يأتي

المريسي \* ( ١٩٥١ ) - والدندان كانا جزءا من اتمام صفقة \* ليبرتي \* مع باراماونت - عاش كائرا في حالة من شبه التقاعد لم يقطعها الا عند اخراجه فيلم \* قلب في الراس \* ( ١٩٥٩ ) من بطولة فواك سياترا ، و \* جيب مملو بالمعجزات \* ( ١٩٦١ ) ، والتي أعاد فيه اخراج \* سينما ليوم واحد \* ، ولقد أصبح كائرا شخصية ثقافية قومية - على الرغم من انه توفى عن صنع الأفلام - بعد قباهه نشر سيره حياته الذاتية ذائعة الانتشار ، والتي تدعى \* الاسم دون العنوان \* في عام ١٩٧١ - لقد كان تأثيره قويا على مجموعة كبيرة من المخرجين من مختلف الاتجاهات ، مثل : جون فورد ، ايرمانو أولمي ، ميلوش فورمان ، ساتياجيت راي ، ياسوجيرو اوزو ، كما أنه حصل على جائزة الانجاز عن حياته الفنية من معهد الفيلم الأمريكي في عام ١٩٨٢ . لقد كان كائرا حلال الثلاثينيات يصنع بدرجة من الاستقلالية والتميز لم يسبق لهما مثيل داخل نظام الاستوديو الأمريكي ، وربما كان فشل شركته الخاصة في فترة ما بعد الحرب هي التي جعلته يتركها من العودة لمؤسسة صناعة السينما الأمريكية ، وأيضا كانت الحال لقد صنع قلبا واحدا عظيميا بعد أفلامه المهمة خلال سنوات الكساد وهو فيلم \* أنها حياة رائعة \* ، الذي يحسم في قاهره بلرغ والبهجة ، لكنه يوحي بقدر هائل من المستقبل المظلم للحياة الأمريكية في فترة ما بعد الحرب .

لقد كان حلول عصر الصوت يشكل تهديدا للسوق المالية التي كانت السينما تتمتع بها منذ عصر ميليس ، وذلك بسبب حاجز اللغة بين الصناعات القومية المختلفة - ولقد شهدت السنوات الأولى للسينما الناطقة صيف استهجان الفرنسيين عندما كانوا يسمعون الحوار في الأفلام الألمانية ، والعكس صحيح أيضا . كما اكتشف البريطانيون والأمريكيون أن لكل منهما لغة لا يفهما الآخر ، بل نشأت أيضا مشكلة اختلاف اللهجات داخل القومية الواحدة . وفي محاولة للتغلب على هذا الحاجز ظلت الأفلام لسنوات طويلة يتم صنعها في نسخ مختلفة بلغات مختلفة خلال مرحلة الإنتاج ، وكانت تلك عملية باهظة التكاليف . لذلك تم التخلي عنها عندما نشأ فرع جديد في صناعة السينما من خلال الدوبلاج أو إضافة الترجمة المطبوعة فوق الشريط بفرض التسويق للسوق الأجنبية . لكن السينما الأمريكية تمردت على أن تسود السوق العالمية ، فقد كانت قادرة على أن تبقى سيطرتها على هذه السوق ، بفضل ضخامة رأس المال المستثمر ، بالإضافة إلى امتلاكها حق بيع الأجهزة الصوتية واستغلالها ( من الجدير بالذكر أن هوليوود كانت تقوم بعمل نسخ من لغات أخرى لأفلامها الناطقة بالانجليزية ، بميزانية تبلغ أقل من ٣٠٪ من الميزانية الأصلية ، لذلك قلعت شركة باراماونت في بداية الثلاثينيات مبناء استوديو كبير في شواشي



باريس بهدف إنتاج أفلام بغنى لغات مختلفة ، وقد لحقت شركات هوليوود الكبرى الأخرى شركة پارامونت ، وأصبحت القضاة الباريسية التي شيدت فيها الاستوديوهات معروفة باسم « نابل على نهر السين » . التي تحولت إلى مصنع سينمائي هائل يعمل أربعا وعشرين ساعة في اليوم . لإنتاج الأفلام بغرض عشرة لغة مختلفة من بينها الرومانية والليتوانية والعربية ( هكذا في الأصل ! ) واليونانية ، وكان هذا المصنع ينتج فيلما واحدا بهذه اللغات المختلفة كل أسبوعين . وبالطبع لم تكن هذه الأفلام تتمتع بالجودة . على الرغم من أن بعض المخرجين الشباب الواعدين مثل مارك الجريه وكلود لوتان - لارا ، تدربوا في هذا المصنع في نهاية جوازيل ( انظر الفصل الثالث عشر ) . وبنهاية عام ١٩٣١ كانت تقنية الإنتاج بلغات مختلفة ، لذلك قامت شركة پارامونت بحويل استوديوهات جوازيل إلى مركز للمؤلفين لكل أنحاء أوروبا ، وما يزال المؤلفين - ولي بعض الأحيان الترحمة ثوى الترحيف - هذا الأسلوب المنتج لميل نسخ للعرض في أنحاء العالم ( كما سوف نرى تفصيلا في الفصل التاسع ) . ولكن رأس المال الأمريكي قد دخل بصيب كبير خلال الثلاثينيات ، ليصبح صاها أساسيا وسيطرا على الشركات المساهمة الأمريكية ، فإن هذه السينما كانت فور تلك الفترة ذات توجه إيديولوجي مسدود . تجسد فيما يعرف باسم « ميثاق الإنتاج » .

كانت الملامح الأساسية والمعروفة لهذا الميثاق هو أن الكساد - لما كان موجودا من الأصل - ليس له إلا تأثير ضئيل على حياة أغلب الناس ، وأنه ليست هناك جرائم في الشؤون ولا فساد في الحكومة ، وأن سلطة الشرطة والجيش لا يمكن المساس بهما ، وأن الدين والأسرة كنواة للمجتمع امرين مقدسان ومؤسستان إرثيتان أبديتان . وإلى جانب الأمريكيين خلال الثلاثينيات يعيشون في بيوت خشبية جميلة من وراء الأسوار البيضاء النظيفة في الشوارع المهددة بأية مدينة أمريكية .

لقد كان « ميثاق برين » لا يقوم فقط بتنظيم وتهذيب المضمون الأخلاقي ، للأفلام الأمريكية ، ولكنه كان يقوم أيضا بتحديث مضمونها الاجتماعي ، لذلك فإن هذا الميثاق الذي كان مقصودا به أن يكون « مسودة » هدفها « تنظيف الأفلام » ، كان في الحقيقة أداة لإحكام السيطرة على المجتمع ، في فترة اتسمت بحالة من اللوضى الاقتصادية . لذلك فملى الرغم من أن السينما الأمريكية خلال الثلاثينيات استطاعت تحقيق إنجازات جمالية ذات مستويات مختلفة ، إلا أنها كانت تصر على إخفاء « واقع »

الكساد ، كما أجمعت في فترة لاحقة واقع الحرب في أوروبا من الشعب الأمريكي . وإن هذا الأمر ليس مجرد وجهة نظر شخصية لكاتب هذه السطور وإنما هو تسجيل لحقيقة تاريخية ليس لها إلا استثناءات قليلة مثل : أما حارب من عصابة كثيرة الصلح ( ١٩٣٢ ) اخراج ميرفي ليروي لشركة وارنر . و « خبزنا كفافنا » ( ١٩٣٤ ) لكج فيدور من إنتاج « الفاسون المتحدون » ، أن هوليوود لم تواجه بجدية البؤس الاجتماعي الذي أحدثه الكساد . إلى أن جاء فيلم « عائلتي الضئيلة » ( ١٩٤٠ ) لجون فورد . كما كان أول فيلم هوليوودي يعترف بالتهديد النازي لأوروبا هو « اعترافات جاسوس نازي » من إنتاج وارنر اخراج أمابولي لينفالك ، وهو الفيلم الذي لم يظهر حتى عام ١٩٣٩ ، بل قد كان السبب الحقيقي في هذا الأمر هو أن المسئولين التنميطيين في الشركة لم يكونوا يريدون آنذاك إبداء أي عمام تجاه دول المحور ، أو العول المحايدة والتي كان يوجد بها بعض مستلزمات وأسهم وأسواق هذه الشركات . وقد يبدو من المستحيل علينا أن نصدق اليوم أنه كانت هناك جبهة داخل « مكتب هيز » في عام ١٩٣٩ طلبت ضرورة احتواء سيناريو فيلم « اعترافات جاسوس نازي » على القرار بأن لهتلر الجاذبات سياسية واجتماعية لا يمكن انكارها . كما طلبت هذه الجبهة أيضا حذف أية معلومات أو اشارات غير عادلة عن احتلال النازي لتشيكوسلوفاكيا ، وفي الحقيقة أن التحول لتوضيح الخطر النازي . بدأت شركة وارنر لأسباب شخصية أكثر من كونها أسبابا سياسية . فقد عرس مدير مبيعات الشركة في ألمانيا - جوكاولمان - للضرب حتى الموت على أيدي بلطجية النازي في إحدى حوارى برلين في عام ١٩٣٦ ، وهو الحادث الذي لن يساهم جاك وارنر أبدا .

لذلك ، فإن الملاحظة النهائية على سينما هوليوود خلال الثلاثينيات يمكن اختصارها في الآتي - لقد انخسف الصوت إلى السينما كنتيجة للصراع الاقتصادي المرير بين شركات الإنتاج الأمريكية المتنافسة ، ولقد تم اتقان تقنيات تسجيل الصوت على أيدي المهتمسين الأمريكيين ، ولقد تم استخدام الصوت بشكل ابداعي خلّاق في الجانب الأكبر منه على أيدي الرواد من المخرجين الأمريكيين ، ومع ذلك كله ، ومن معيار اجتماعي وجنسي وسياسي ، فإن الفيلم الأمريكي الناطق ظل « صامتا » طوال الثلاثينيات أمام التجربة الإنسانية .





صالح فقهية

تجويدات دين  
وحياتية في الفرج

جوزفان ديار سيد  
لكسة المصنوعة الزاوي والقرية  
الغروب المصنوعة

الكثير ج\* بالتر  
لكنني الفقيه الفقيه في  
مصر ٢

ويعتبره شائد  
وفيه لكسة المصنوعة

قرايم زائد  
من كتاب الكسة المصنوعة  
الماج ورش للمصنوع  
وحياتية المصنوعة

مورده لبار  
للكسة والفقهية المصنوعة

براشد ورش  
المصنوعة والمصنوعة

ورث لوكزان  
المصنوعة المصنوعة

أورده موري  
من كسة المصنوعة المصنوعة

ورث لوكزان  
مصر المصنوعة

سليمان لوكزان  
للكسة من كسة المصنوعة

موري براج والمصنوعة  
للكسة المصنوعة من كسة المصنوعة

فلس بالتر  
للكسة المصنوعة المصنوعة

مصر مصر المصنوعة  
للكسة المصنوعة

أورده لوكزان  
من كسة المصنوعة

ج س لوكزان  
للكسة المصنوعة المصنوعة

مورده لوكزان  
للكسة المصنوعة المصنوعة

لوكزان لوكزان  
من كسة المصنوعة المصنوعة

لوكزان لوكزان  
للكسة المصنوعة المصنوعة

لوكزان لوكزان  
للكسة المصنوعة المصنوعة

لوكزان لوكزان  
للكسة المصنوعة المصنوعة

الكثير في الك عام

للكسة المصنوعة  
للكسة المصنوعة

ج\* ١٥  
مصر المصنوعة المصنوعة

جوزفان ديار سيد  
للكسة المصنوعة المصنوعة

ج\* ١٥  
مصر المصنوعة المصنوعة

ج\* ١٥  
مصر المصنوعة المصنوعة

ج\* ١٥  
مصر المصنوعة المصنوعة

ج\* ١٥  
مصر المصنوعة المصنوعة

ج\* ١٥  
مصر المصنوعة المصنوعة

ج\* ١٥  
مصر المصنوعة المصنوعة

ج\* ١٥  
مصر المصنوعة المصنوعة

ج\* ١٥  
مصر المصنوعة المصنوعة

ج\* ١٥  
مصر المصنوعة المصنوعة

ج\* ١٥  
مصر المصنوعة المصنوعة

ج\* ١٥  
مصر المصنوعة المصنوعة

ج\* ١٥  
مصر المصنوعة المصنوعة

ج\* ١٥  
مصر المصنوعة المصنوعة

ج\* ١٥  
مصر المصنوعة المصنوعة

ج\* ١٥  
مصر المصنوعة المصنوعة

ج\* ١٥  
مصر المصنوعة المصنوعة

ج\* ١٥  
مصر المصنوعة المصنوعة

ج\* ١٥  
مصر المصنوعة المصنوعة

ج\* ١٥  
مصر المصنوعة المصنوعة

للكسة المصنوعة في الك عام

للكسة المصنوعة  
للكسة المصنوعة

ج\* ١٥  
مصر المصنوعة المصنوعة

جوزفان ديار سيد  
للكسة المصنوعة المصنوعة

ج\* ١٥  
مصر المصنوعة المصنوعة

ج\* ١٥  
مصر المصنوعة المصنوعة

ج\* ١٥  
مصر المصنوعة المصنوعة

ج\* ١٥  
مصر المصنوعة المصنوعة

ج\* ١٥  
مصر المصنوعة المصنوعة

ج\* ١٥  
مصر المصنوعة المصنوعة

ج\* ١٥  
مصر المصنوعة المصنوعة

ج\* ١٥  
مصر المصنوعة المصنوعة

ج\* ١٥  
مصر المصنوعة المصنوعة

ج\* ١٥  
مصر المصنوعة المصنوعة

ج\* ١٥  
مصر المصنوعة المصنوعة

ج\* ١٥  
مصر المصنوعة المصنوعة

ج\* ١٥  
مصر المصنوعة المصنوعة

ج\* ١٥  
مصر المصنوعة المصنوعة

ج\* ١٥  
مصر المصنوعة المصنوعة

ج\* ١٥  
مصر المصنوعة المصنوعة

ج\* ١٥  
مصر المصنوعة المصنوعة

ج\* ١٥  
مصر المصنوعة المصنوعة

ج\* ١٥  
مصر المصنوعة المصنوعة

ج\* ١٥  
مصر المصنوعة المصنوعة

رواية ميكرلو ولينورث  
 الفاعل الحب الخيال الطين  
 ب - من يبيع  
 القوم المحبة للسكان والاماني  
 ج - حواء  
 ظهر الرساكت الى حرب الفقيه  
 د - بارشاد  
 تاريخ الفقه في اسيا الوسطى  
 هـ - فليسيوس فونالو  
 تاريخ اوريا الشرقية  
 يادريك جاجارسا ماركو  
 الجغرافيا في الكساحة  
 ز - ماري بروسون  
 القسمة  
 ح - منسكي حمزة سليمان  
 الاوائل  
 ط - ر - فراج  
 القصير الهندس  
 ١ - و - جواد  
 للمهاجرين  
 حيدر حركاش  
 المحاضرات العلمية  
 ٥ - ابريت حياي  
 تاريخ الشعوب العربية

والفرد حوازل  
 كانت ملقة على مصر  
 جيمس موري بركت  
 التاريخ مصر  
 بول مكاريز  
 التاريخ الفقه الاكبرية  
 جوزيف وماريو فولدان  
 ميخائيل الفيلسوف  
 ج - كرنار  
 الحضارة الفيلسوفية  
 ايفست كاسير  
 في الفقه الفيلسوفية  
 كنه - ا - كمن  
 رئيسي الفقه  
 جان بول سارتر ولغون  
 مفاهيم من الفصح للعاني  
 لوزالند - وصلة وتن  
 العقل المصري القديم  
 توكراش ماير  
 فواكه حوازل  
 جويل دي كيس  
 الفرائد  
 جيمس دي لولا  
 موسيقى  
 ايز جوايد  
 موسيقى

١  
 اسيد نصر اشرف نسوا  
 الفقه الفقه الفقه الفقه  
 منور - ملقة  
 سيرامو الفقه الفقه الفقه  
 والام الفقه الفقه  
 - لوبوسكا  
 الفقه  
 الفقه الفقه  
 محمد كاريق الفقه الفقه  
 فريدت ريد  
 الفقه من شرق افان  
 وايام ريد  
 محمد الفقه الفقه  
 الفقه الفقه  
 تحول الفقه  
 يوسف الفقه  
 الفقه الفقه الفقه  
 والفقه الفقه  
 روكند جاكسون  
 الفقه الفقه الفقه  
 ت - ج - جيمز  
 الفقه الفقه الفقه  
 جورج كاشان  
 الفقه الفقه  
 مسلم الفقه  
 الفقه الفقه

## مطابع الهيئة العامة للكتاب

رقم الايداع يدار الكتب ١٦٩٩٩/٤٢١٣

ISBN - 977 - 01 - 8102 - 0



لا يوجد في المكتبة العربية كتاب واحد شامل لتاريخ السينما في العالم، رغم الأهمية القصوى لمثل هذا الكتاب. إن كتاب آرثر نايت قصة السينما في العالم، الذي تُرجم عن الانجليزية منذ أكثر من ثلاثين عاماً، وكذلك كتاب جورج سادول الذي تُرجم عن الفرنسية منذ تلك الفترة أيضاً كانا غير كافيين أصلاً لأحدهما من الكتب المبسطة. ولعل هذا الكتاب هو الأول في العربية الأكثر شمولاً والأكثر حداثة بالطبع.

والكتاب ليس سرداً لتاريخ السينما الروائية في العالم وإنما دراسة متعمقة له، يرصد العلاقات بين التطورات التقنية والجمالية والسياسية والاقتصادية في سياقها التاريخي. ويقوم بدور الموسوعة الشاملة التي يمكن للقارئ أن يرجع إليها في بحثه عن مادة تاريخية تتعلق بالسينما في بلد من بلدان العالم، أو بحركة فنية بعينها، أو بأهم مخرجي العالم، بالإضافة إلى التحليل النقدي ذي الرؤية العميقة للأفلام.

ويولى الكتاب اهتماماً كبيراً لجانب الصناعة والتجارة وتاريخ شركات الإنتاج الكبرى، والمؤسسات ذات العلاقة مثل النقابات والرقابة، كما يولى اهتماماً لدور كل من وسائل التوزيع والعرض في تأثيرها على المسار التاريخي لفن الفيلم. وقد وفق المترجم في الحفاظ على وضوح عبارات وأفكار المؤلف التي ترجع - ولا شك - إلى ممارسته الطويلة لتدريس السينما منذ عام ١٩٧٣. وهو الآن أستاذ الدراسات السينمائية ومدير برامج الدراسات الفلمية في جامعة إيموري EMORY.